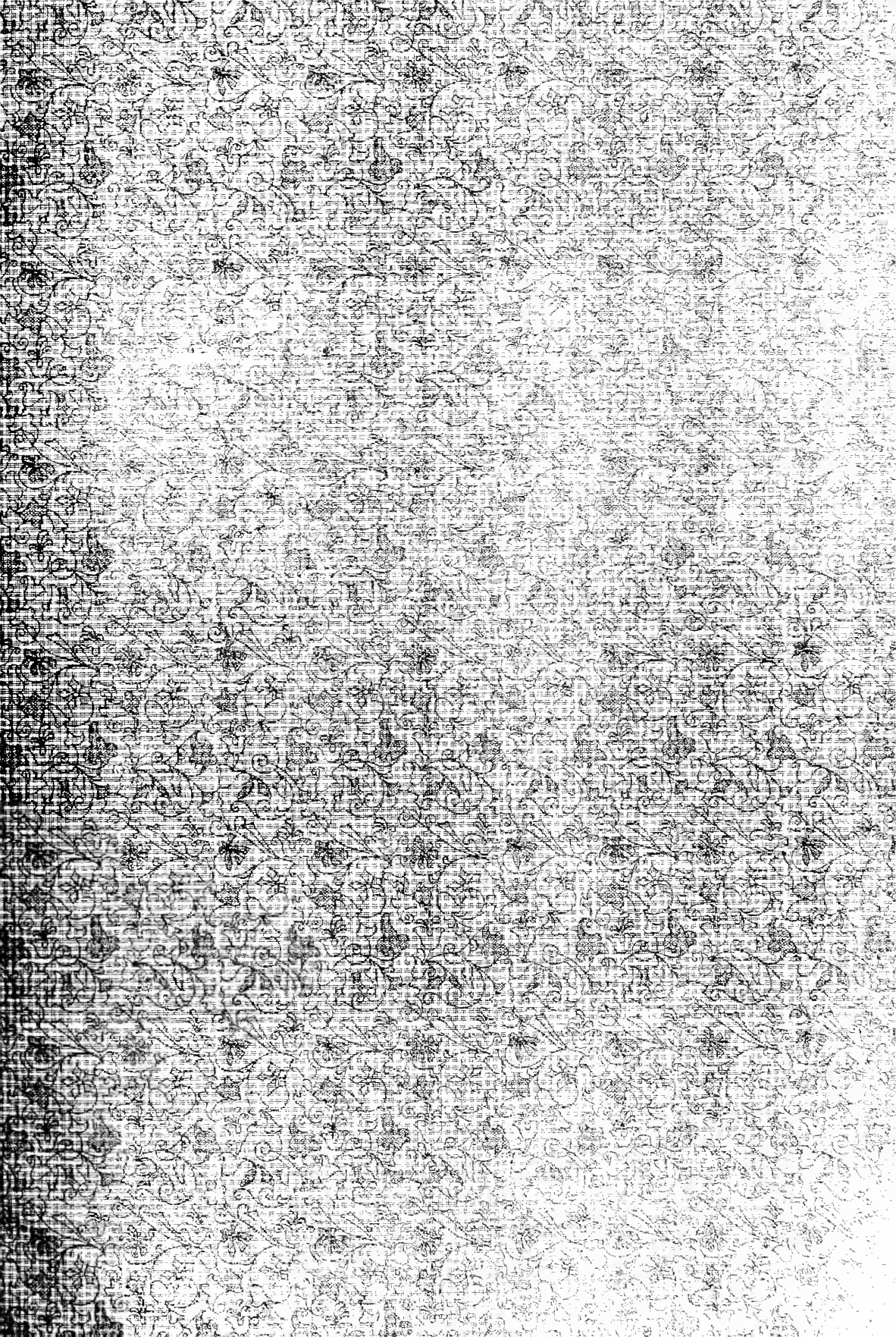
Brandeis University
Library

The Gift of

JOSEPH SHILDKRAUT



RICHARD STRAUSS UND SEIN WERK

VON

RICHARD SPECHT

ZWEITER BAND:

DER SYMPHONIKER
DER DRAMATIKER

1921
E. P. TAL & CO. VERLAG
LEIPZIG WIEN ZÜRICH

ALLE RECHTE / BESONDERS DAS DER ÜBERSETZUNG / VORBEHALTEN
COPYRIGHT 1921 BY E. P. TAL & CO / VERLAG / LEIPZIG - WIEN - ZÜRICH

DAS VON MAX LIEBERMANN GEZEICHNETE PORTRÄT IST HIER MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN, VERÖFFENTLICHT. DAS ZWEITE BILDNIS ZEICHNETE PROF. LEO FANTO IN DRESDEN FÜR DIESES BUCH
ENTWURF DES EINBANDES VON RUDOLF GEYER

Wer nicht mehr liebt und nicht mehr irrt,
Der lasse sich begraben.

GOETHE

344230

I. LIEDER, CHORWERKE UND MELODRAMEN

Die Abgeschiednen betracht' ich gern,
Stünd' ihr Verdienst auch noch so fern,
Doch mit den edlen lebendigen Neuen
Mag ich wetteifernd mich lieber freuen.
Goethe

I.

Das Liederwerk, das uns Richard Strauß bisher beschert hat und in dem alles Neue seiner Tonsprache, aber auch alles Feurige, Schwungvolle, Kindliche und zugleich Blitzgescheite, alles Ekstatische, Geistreich-Witzige, Kultivierte und Empfindsame und manchmal freilich auch das unbekümmert „Reißerische" und im schlechten Sinn Sentimentale seines höchst vielfältigen und höchst einheitlichen Wesens wie durch ein Prisma zerlegt erscheint, hat zu all seinen künstlerischen Werten und zu allem Bestrickenden und Befremdenden, das es rein musikalisch betrachtet aufweisen mag, eine Besonderheit: es gewährt mehr Einblick in die Werkstatt des Meisters als in seine Seele. Wenn Lyrik sonst fast immer Bekenntnis ist, gestaltetes Tagebuchblatt, subjektivste Äußerung ihres Schöpfers und seine menschlichste Angelegenheit — bei Strauß ist sie das gar nicht, ist „objektiver" als seine Symphonik und Dramatik, hat manchmal etwas beinahe Kunstgewerbliches in der subtilen Stilisierung ihrer Stofflichkeiten und verrät selbst jenen, die mit den Lebensvorgängen der Zeit vertraut sind, in der sie entstanden ist, nur selten etwas von den seelischen Zusammenhängen zwischen den Anlässen und ihrem musikgewordenen Niederschlag. Nicht einmal die Wahl der Dichtungen gestattet häufig solch einen Rückschluß. Man hat es noch zu Lebzeiten von Johannes Brahms versucht, alle Gedichte, die er komponiert hat, in einem Band zu sammeln, der auch wirklich aufschlußreich für den Psychologen war und der nicht nur den besonderen Geschmack kennzeichnete, der sich in der Auswahl dieser Lyrik in all seiner Neigung für romantische Versonnenheit, altväterische Künstlichkeit, herzlich volksmäßige Einfalt und leise, verhaltene Gefühle kundgab, sondern aus dem das schmerzlich Vereinsamte, kurios Schrullige, herb Verschlossene und schwerfällig Unfrohe des stacheligen, in wunder Güte schamhaften Meisters für jeden empfindlicher Nachfühlenden deutlich wurde. Eine Zusammenstellung der Strauß-Texte, so vielsagend sie für manches Menschliche und Künstlerische seiner Erscheinung wäre, böte doch kein so komplettes Selbstporträt. Sie wäre zunächst ein Zeugnis für sein Verhältnis zur Literatur, zumal zur modernen, über das ja schon im ersten Teil dieses Buches gesprochen worden ist; wäre eines für die Kühnheit im Anpacken von Dichtungen, die der vorhergehenden Generation sicherlich als unkomponierbar erschienen wären, denen er aber nicht nur ihre innere Musik abgefordert und die er nicht nur mit seiner eigenen Fülle beschenkt und durch sie erhöht

hat, sondern die ihm Probleme neuer Liedgestaltung bedeuteten und durch deren Lösung er neue Erkenntnisse für sich und neue, höchst intime und wieder geradezu lyrisch-symphonische Ausdrucksmöglichkeiten innerhalb der engen Formen der Gesangsmusik gefunden hat.
Sucht man den Künstler Strauß in seinen Liedern, so bringt man reiche Beute heim: seine Lyrik ist — man fühlt es heute kaum mehr! — geradezu revolutionär in der Sublimierung der Deklamation, in der Vielfalt neuer Farben der höchst charakteristischen Harmonik, in der überaus wechselvollen, verwegen modulierenden Linie der Melodik, in dem oft pianistisch maßlos schwierigen, durchaus selbständig behandelten instrumentalen Teil, der fast niemals „Begleitung" oder bloß harmonische Ausgestaltung ist, sondern eine thematisch durchgebildete polyphone Untermalung von stärkstem Stimmungsextrakt, die sich mit der Singstimme zu einem reichgegliederten und sehr beziehungsvollen Ganzen zusammenschließt.
Sucht man den Menschen Strauß, so findet man ihn vor allem in jenen Gesängen, die aus den gleichen Bereichen kommen wie die „Symphonia domestica": in ein paar zart aquarellierten und auch in ein paar jubelnd auflodernden Liebesliedern an die Gefährtin, in den ruhevoll innigen Wiegenliedern, der ernsten, bangen Ansprache „An meinen Sohn", der träumerisch weltflüchtigen Betrachtung „An ein Kind", der idyllisch kapriziösen, übermütig zärtlichen „Muttertändelei" — wobei zu sagen ist, daß selbst der in die Strauß-Biographie nicht Eingeweihte schon aus den Liedern zu erkennen vermag, daß in dieses Leben keine beschwingende oder zerstörende Leidenschaft eingegriffen, daß nur die Frau, die des Meisters Gattin wurde, in ihm eine entscheidende Rolle gespielt hat und daß — es ist schon früher gesagt worden — durch Richard Strauß keine andere Geliebte unsterblich werden konnte als die, die an seinem häuslichen Herd zu suchen ist. Selbst die paar Liebesgesänge aus früherer Zeit haben nur etwas von jenem wunderschönen und fast unpersönlichen Jauchzen und Brennen der Jugend, die in die Liebe und ins Leben verliebt ist; aber es blickt einem kein bestimmtes Antlitz aus ihnen entgegen. Wobei es merkwürdig ist, zu beobachten, wie der berüchtigte „Erotiker" Strauß in seinem Liederwerk gar nicht zum Vorschein kommt: in all diesem Jubel und in all dieser Sehnsucht ist nichts Sinnlich-schwüles, nichts Überreiztes oder gar Ungesundes — eine schöne, lautere Jünglingshaftigkeit und Mannhaftigkeit spricht hier, von jeder pfäffischen Heuchelei ebenso fern wie von verlogener Lüsternheit, in der hochgemuten, unverbildeten, stolzen und heiteren Einfachheit, die man an der menschlichen Erscheinung des Meisters so sehr liebt. Diese Erscheinung spiegelt sich auch in jenen Liedern ab, in denen ein starkes, zornig aufglühendes Gefühl für die soziale Not der Zeit laut wird (im „Arbeitsmann", dem „Steinklopfer", in „Ruhe, meine Seele" u. a.), und in solchen, die voll entzückenden Mutwillens die eigene

Sentimentalität selbstironisieren und in übertriebener und dabei köstlich treffender Drastik die allzu primitiven Empfindungen des heimlichen Spießbürgers pasquillieren, der in jedem Künstler steckt, von Goethe bis Wagner und Richard Strauß: den Wunderhorn- und Volksliedern. „Für fünfzehn Pfennige", „Die sieben Siegel", „Hat's gesagt, bleibt nicht dabei", „O weh mir unglückhaftem Mann", „Herr Lenz" und viele andere sind gerade durch diese unbekümmerte, boshaft-zärtliche Spottlust, durch den Gegensatz prickelnder harmonischer Raffinements zu dem unschuldigtuenden simplen Ton des Melodischen (das sich dabei vertrackt genug benimmt) und der verborgenen, halb verleugneten, halb karikierten Gefühlsseligkeit unwiderstehlich und sind dazu verräterische Zeichen dieser sich maskierenden, hinter kühl sarkastischer Heiterkeit verschanzten guten Menschlichkeit. Aber solcher Beichtlieder sind nicht allzu viele in diesem lyrischen Oeuvre. Neben ihnen könnte man noch gewisse Kategorien scheiden, könnte diese Lieder nach Musizierliedern, Literaturliedern, Justamentliedern sondern, wenn nicht zu befürchten wäre, daß Dummheit und Böswilligkeit solche Formulierung mißdeuten und mißbrauchen würden. Weshalb, um ihren Sinn festzustellen, zuvor das Werden dieser ganzen Art, aber auch ihre in der Gewöhnung schon fast nicht mehr empfundene Neuheit und Singularität betrachtet werden soll. Nicht ohne aber vorher wenigstens in Schlagworten anzudeuten, wie diese Rubrizierung gemeint ist, schon um dem Einnisten falscher Deutungen vorzubeugen und den schadenfrohen Auslegungen der seminaristischen Musikschlieferln zuvorzukommen. Sie sind es ja auch, die in den Straußschen Liedern — die ich gewiß nicht an die Spitze seines Lebenswerks stellen will — das hochatmende Leben, die diffizile Goldschmiedearbeit, die Durchdringung und Sublimierung des Gedichts, die exquisite Stilsicherheit im Auffangen und Verstärken der dichterischen Atmosphäre (neben all den rein musikalischen Meistertaten) nicht erkennen oder nicht empfinden und die in ihnen nichts als „Reißer", „Artistenlyrik", bloße Konstruktionen oder gar „Kitsch" sehen wollen. Über das Artistentum mancher Straußscher Gesänge ließe sich debattieren; und über das Gran Wahrheit, das all diesen Verleumdungen eine Bestehungsmöglichkeit gibt, wird noch ein kräftiges Wort zu sagen sein. Keinesfalls aber möchte ich Wasser auf die Sägemühlen dieser traurigen Burschen leiten, wenn ich die vorhin gebrauchten Ausdrücke präzisiere und unter Musizierliedern solche verstehen möchte, bei denen der musikalische Einfall und seine Entfaltung die Hauptsache und das Gedicht ein sekundärer Anlaß war; unter Literaturliedern solche, bei denen es umgekehrt steht und bei denen das Gedicht einen heftigen und nicht gefahrlosen Reiz ausübte, der um so stärker wird, je widerspenstiger sich Art und Form der Verse einer Ergänzung und Durchleuchtung in Tönen verwehrten und der also nicht im sofort aufblitzenden melodischen Einfall,

sondern in seinem Erobern und Zwingenmüssen liegt, aber auch solche, in denen der Antrieb, den Stil einer besonderen Epoche zu treffen und gleichsam historische Tracht anzulegen, die musikalische Inspiration bestimmt und manchmal vielleicht auch umgeformt und kostümiert hat. Und mit „Justamentsliedern" meine ich jene, in denen der ungestüm Vordringende allen Gesetzen der melodischen Kontinuität, der Harmonik, der Tonalität ein Schnippchen schlug (oder besser: zu schlagen schien — denn das Famoseste dieser lyrischen Draufgängerei liegt in der festen Herrschaft über Gesetz und Regel, die hier durch ausschweifende Unbändigkeit verhüllt werden); übermütige Miniaturrevolutionen in Liedform, zum Schrecken aller musikalischen Pfahlbürger und in der Lust an der eigenen fessellosen Freiheit und an der Verblüffung der Erbosten geschaffen. Freilich, daß damals Lieder, wie „Cäcilie", „Befreit", „Heimliche Aufforderung", die manchen von heute allzu zivilisiert und beinahe goldschnittmäßig erscheinen, als verwegene Ausflüge ins 20. Jahrhundert und als aufrührerische Umsturzzeichen empfunden worden sind, klingt uns heute wie eine kaum faßbare Legende. Sie sind aber weder Umsturz noch Goldschnitt, sondern kräftige Äußerungen einer stürmisch nach vorwärts drängenden Entwicklung des modernen Lieds.

Die Linie dieser Entwicklung wird gemeinhin unrichtig oder doch einseitig gezogen. Man führt sie gewöhnlich über Schubert, Schumann und Brahms zu Hugo Wolf, der freilich, von Wagner und Beethoven befruchtet, von anderer Seite her in das gefriedete Reich einbrach und Aufruhr schuf, ganz ohne es zu wollen, nur weil er die Wahrhaftigkeit über alle Schöntönerei stellte, vor dem Dichterwort Ehrfurcht hatte, gar keine Begabung für dienernde, wedelnde Lakaienmusik besaß und lieber abstoßend schroff in seiner rückhaltlosen Redlichkeit, seiner quälerisch süßen Sehnsucht, seiner fieberisch überwachen, fast halluzinatorisch gesteigerten melodischen Sensibilität war, als auch nur in einer Taktwendung irgend einem Pöbelinstinkt oder auch nur leutseliger Gefälligkeit nahezukommen. Ein Genie in aller Begrenzung, seltsam gemischt aus Kindlichkeit und Dämonie, wildem Hohn und zartem Himmelsverlangen, liebevoll scheuer Anschmiegsamkeit und grimmiger Menschenverachtung, hellstrahlender Unschuld und finsterstem Selbstzerstörungstrieb; gesegnet und verflucht von einer Intensität des Erlebens und Empfindens, die allen Erdenrest zu tragen peinlich verbrannte und verdampfte, bis in seinen lyrischen Gebilden nur mehr die schmerzhafte Lauterkeit eines entstofflichten Tonwerdens, nur mehr das musikalisch-ideelle Abbild des Gedichts in essentieller Verdichtung und einer fast peinigend schönen Luzidität übrig blieb, die ihn aber selber verzehrte und vernichtete. Wer ihn gekannt hat, weiß, wie jeder, der ihm nahekam, ihm rätselhaft verfiel und wieder von ihm zurückgeschreckt wurde; wie er innerhalb einer Viertelstunde, von springenden Launen

getrieben und gleich darauf wie von fremdartigem Schein umwittert, aus einem bitterlich höhnischen, grell lachenden Unhold, der eher einem bösartigen Ziegenbock glich, zu einem hohen, lichten Erdenfremdling wurde, Messias und Luzifer in einer Gestalt, gefallener Cherub, heißglühender, gottsüchtiger Mensch und rasender Satan zugleich; und wie all sein wildes Flackern und sein infernalisch meckernder Spott dann wieder, wie in verwundertem Erwachen, durch ein knabenhaft abbittendes Kinderlächeln ausgelöscht werden konnte. All dies, und noch die leidensstarke, verborgene Güte und Andacht eines überempfindlichen, jäh verletzbaren, am Leben krankenden und es doch hell preisenden (darin Nietzsche gleichen) Menschen, spürt man in der Hyperästhesie, der reizsam subtil gezogenen Linie, der gleichsam hautlosen Musik seiner einst so unglaublich mißverstandenen und verhöhnten, jetzt vielleicht sogar überschätzten und doch gar nicht genug zu liebenden Lieder. Man hat auf sie den unsinnigen Ausdruck vom „symphonischen Lied" geprägt (Hanslick in seiner Virtuosität banausischen Versagens natürlich allen voran!), hat sie Klavierstücke mit übergelegter Singstimme genannt, hat in ihnen die Anwendung Wagnerscher Prinzipien auf die Liedform gesehen, ganz so, wie man in Bruckners Symphonik, diesem monumentalen Manifest österreichisch-katholischen Wesens, nur „angewandten" Wagner gesehen hat, von dem der grundandere Linzer Meister die Bereicherung des Orchesters, vornehmlich durch die Tuben, die geteilten Streicher und vielleicht ein paar nebensächliche Wendungen der Harmonik übernommen, aber mit dem er nicht das Mindeste gemein hat. Das ist alles dummes Zeug. Gewiß, das Wolfsche Lied ist nicht, wie manches schöne aus früherer Zeit, eine durch irgend ein schlechtes Gedicht veranlaßte sangbare Melodie mit Hinzufügung einer Begleitung, die zumeist nur die Aufgabe der harmonischen Ergänzung hat; so wenig das Brahmssche Lied so ist (das übrigens mit Wolfschen oft verwandter ist als man glaubt) und so wenig schon Schumann, der sich die Dichtungen zu seinen Liedern in sehr persönlichem Geschmack wählt, auf solche Weise gestaltet. Wolf geht vom Gedicht aus, saugt es gleichsam mit allen musikalischen Organen auf, und was er jetzt in Tönen formt, ist weit mehr als bloß eine erhöhte Deklamation der Verse: ist ein neues Gebilde, das die Dichtung in eine andere Sphäre hebt, das ihr Verschwiegenes, ihren geistigen und seelischen Luftkreis sozusagen, ihren geheimen Pulsschlag und ihre wortlose Stimmung in Klänge löst, und das jetzt, im Verein des Worts und dieser durchaus unwirklichen, gleichsam (im chemischen Sinn) suspendierten Töne eine Einheit für sich geworden ist, die nun erst die vollkommene Erfüllung der in ein neues Element versetzten Dichtung bedeutet; während die meisten Liedermeister vor Wolf dem Gedicht eine Melodie „hinzugefügt", das Wort durch den Ton ergänzt haben, wobei sich nur in außerordentlichen Fällen jene gegen-

seitige Durchdringung von Dichtung und Musik einstellte, die beide zu einer höheren organischen Substanz verwachsen, deren Teile kaum mehr zu sondern sind. Das liegt vor allem daran, daß auch die größten unter ihnen zumeist minderwertige Gedichte komponiert haben. Mit Grund. Um durch Musik ergänzt werden zu können, muß das Gedicht notwendig unvollkommen sein, muß der anderen Kunst Raum lassen (so wie sich, in diesem Sinn, nur „unvollkommene" Dramen, nämlich solche, die noch der Schauspielkunst Raum zur Ausgestaltung und zum Transparentmachen lassen, der Aufführung auf dem Theater nicht verwehren) — und nur Gedichte, die gleichsam der Canevas sind, auf dem der Musiker dann seine Stickerei in Tönen anbringen kann, sind zur Komposition geeignet, und ganz und gar nicht solche, die ihre Musik in sich tragen; weshalb Goethes „Füllest wieder Busch und Tal" oder „Kennst du das Land" niemals in Tönen ganz bewältigt, niemals so in Musik gesetzt worden sind, daß der Gesang nicht eigentlich als überflüssig empfunden wird und daß die Dichtung an sich nicht stärker und unvergeßlicher wirkt als in ihrer melodischen Übertünchung. Darin liegt auch der Grund, warum Heine der meistkomponierte Dichter ist: seine Verse lassen jede Ergänzung durch Musik zu und werden erst durch sie zu endgültiger, dabei aber doch in jeder Vertonung andersartiger Gestalt. Übrigens oft auch nur wie die Fliege im Bernstein. Was nicht eben für die dichterische Konzentration und die unspielerische Vollendung dieser Wortlyrik spricht. Damit soll nicht gesagt sein, daß nur aus schlechten Gedichten schöne Lieder geworden sind. Sicher aber, daß Hugo Wolf der erste Liedertondichter ist, der keinen wertlosen Vers seiner Musik für würdig hält. Er kann das, weil, nochmals gesagt, sein Verfahren ein anderes ist, das eben nicht auf melodiöse Vervollständigung, sondern auf das Ablauschen der latenten Musik jedes Gedichts und auf Erhöhung und Durchhellung des Ganzen geht; vor allem aber, weil es ihm nicht um das einzelne Gedicht, sondern um den ganzen Dichter zu tun ist. Wer ihn nach diesem oder jenem Lied beurteilt und nicht nach der geschlossenen Totalität seiner Mörike-, Goethe- oder Eichendorff-Gesänge in ihrer Wechselwirkung, ihrem Einanderwiderspiegeln, ihrem Fragen und Antworten (das nicht aufeinanderfolgen muß) und der Einheit ihrer poetisch-musikalischen Atmosphäre, wird ihm nie gerecht werden. Denn seine Lieder sind Dichterbreviere, sind die abgekürzte und zu ungeheuerer Tonaktivität gesteigerte Chronik des Wesens Goethes und Mörikes, sind konzentrierte Destillate ihres in lyrische Form gebundenen Erlebens. Wolf hat sich zuerst den ganzen Dichter zu eigen gemacht, hat sich in ihn hineingegraben, bis in jene Tiefen, in denen die Wurzeln ihres poetischen Daseins sich mit denen seines Musikerdaseins berührten, und hat dann aus seinem Gesamtgefühl heraus nach den hellsten Zeichen ihrer Existenz gegriffen und jene Gedichte, die solche Zeichen

waren, in die „allgemeine" Töneflut gelöst, die in ihm die Vorstellung „Eichendorff" oder „Goethe" umbrandete. Jeder dieser Dichterbände „für Singstimme und Klavier" bedeutet ein Ganzes und erst die Summe dieser einzelnen Lieder, von denen jedes ganz wunderbar die feinsten Säfte des Verses in die Kapillaren der Musik hinaufgezogen hat, ist die wahrhafte Leistung des Lyrikers Hugo Wolf. (So wie es, in kleineren Dimensionen, in Schuberts „Winterreise" und den „Müllerliedern" war — nur daß hier die dichterische Physiognomie, bei aller Liebenswürdigkeit, doch eine indifferentere ist.) Das ist Wolfs eigentliche Tat: daß er nicht Lieder, sondern Dichter komponiert hat. Was sonst an seiner Lyrik neu ist, sind Errungenschaften der Deklamation, der überfeinerten Melodik und der harmonischen Würze, die nichts anderes als die Konsequenz seiner worterhöhenden, stimmungssteigernden, sinnverdichtenden Musikerempfindung sind; es ist das Radium seiner Töne, das durchleuchtet (und manchmal gleichzeitig wohl auch zersetzt). Seine Melodik ist kein Sprechgesang, wenn sie sich auch mit unsäglicher Delikatesse an den inneren Rhythmus der Dichtung bindet und die letzte erfühlbare Schwingung einer durchgeistigten Deklamation festhält; aber freilich gerät er eben dadurch viel zu oft in eine Abhängigkeit vom Versrhythmus, die er nicht mehr abschütteln kann und die, bis zur Monotonie, vom ersten bis zum letzten Takt, die Gestaltung des Ganzen diktiert. Am stärksten in dem herrlichen „Italienischen Liederbuch", aber auch in anderen Schöpfungen: der Eigensinn der einmal angeschlagenen rhythmischen Bewegung wird hier oft zur Fessel und bindet jede Kontrastmöglichkeit. Die Harmonik ist von erlesener, wählerischer Kultur, liebt chromatische Brechungen, zart dissonante Gehänge und flüchtige Vorhaltbüschelungen, ist in diffusen Farbenstreuungen und unmerklichen Akkordrückungen überaus reich und dabei von behutsamster Feinheit und entspricht ganz und gar einer Melodik, die in ihrer erhöhten Temperatur und ihrer hochbürtigen Ungewöhnlichkeit gegen die robustere Gesangsfreudigkeit Schubertscher oder Brahmsscher Weise wie ein fernes Echo, wie der flüchtige Schlagschatten eines fliegenden Singvogels, wie der in einem kühlen Zimmer zurückgebliebene Duft längst verwelkter Blüten wirkt. Mehr Nerven als Blut; das Singen einer fieberisch lebendigen Seele und eines wild zuckenden Herzens, das sein Leid einsam ausströmt und den Blicken des Pöbels verwehrt. Akzeptiert man die vorhin gebrauchten Nomenklaturen, so wären die Lieder Hugo Wolfs, der in unserer Zeit die stärkste Lyrikererscheinung neben Strauß bedeutet und der deshalb, aber auch, weil seine Kämpfe in die gleichen Jahre fallen wie die um Strauß, hier eingehender betrachtet worden ist, als musizierte Literaturlieder zu bezeichnen — wenn nicht alle solche Etiketten so sinnlos und so überflüssig wären.

Die andere Linie der Entwicklung, gleichfalls bei Schubert beginnend, geht

über Karl Löwe und Robert Franz zu Liszt und Richard Strauß. Löwe und Franz sind die Vorläufer; die ersten, die tonmalerische Elemente in ihre Musikgedichte aufgenommen haben und denen die poetische Stimmung nicht gleichgültig, sondern wesentliches Element der Tongestaltung ist. Aber der eigentliche Schöpfer des modernen Liedes ist, wenigstens der Idee nach, der gleiche, der die Musik, die nach Beethovens „Neunter" im Instrumentalen keinen Weg nach vorwärts mehr fand, durch den Gedanken der symphonischen Dichtung von dem Riff, auf dem sie festgefahren war, loslöste und sie auf neue Meere führte: Franz Liszt. Er ist der tragischeste unter den vielen tragischen Fällen der Musikgeschichte, in der es ein typisches Geschehen scheint, daß gerade die Neuerer, gerade jene, vor deren Geist ungeahnte Möglichkeiten erstanden und die neue Ausdrucksmittel oder neue Gesetzmäßigkeiten erschlossen haben, entweder in ihrer Produktion irgendwie gehemmt und nicht reich genug waren oder so lange unverstanden blieben, bis sie von ihren Nachfahren überholt und überboten waren und bis ihre Musik, die ja dann dem Erfassen nicht mehr schwierig gewesen wäre, schon wie eine abgetane und überflüssige Sache wirkte. So ist es Liszt zeitlebens ergangen. Während der Fall in Rameau, Stamitz und Berlioz erlebt worden ist und sich jetzt — es sei mit allem Vorbehalt späterer oder baldiger Korrektur gesagt — bei Schönberg zu wiederholen scheint: sie sehen, gleich Moses, ein Gelobtes Land, das sie entweder nicht betreten dürfen oder dessen Boden ihnen selber doch unfruchtbar bleibt. Liszts symphonische Werke sind zu seiner Zeit entweder nicht gespielt oder sind verhöhnt worden und wirken heute schon einigermaßen primitiv und infantil, wenn auch ihre Großartigkeiten, die freilich mehr episodisch und akzidentiell als konstitutionell sind, niemals verkannt werden dürfen; und seine Lieder sind damals wie heute seltene Gäste im Konzertsaal geblieben und sind für uns auch nur in ihrer Absicht und im intuitiven Erkennen der Wesentlichkeiten eines modernen Lieds, aber — und nicht zuletzt infolge der seltsam süßlichen und mondänen Textwahl — nur mehr in einzelnen Wendungen eindrucksvoll. Und doch lebt gerade in Liszts Liedern jener lebendige Sinn für die „Valeurs" der Dichtung, die sich erst im Tonbild ganz erfüllen und jene starke Empfindung für die Einheit von Ton und Wort, durch die sich das moderne Lied von jenen unterscheidet, die über ein beliebiges Gedicht eine mehr oder minder passende Gesangsmelodie stülpen, wenn sie nicht gar gleich einer Zwangsjacke das lebendige Regen seiner Glieder hemmt — statt diese Bewegung erst ganz sichtbar, leicht und frei zu machen, zu der eines einsgewordenen, mit neuem Blute erfüllten, geschmeidigten und veredelten Leibes, dessen bekränztes Haupt hellsichtig in die Welt blickt...

Das hat Liszt ebenso begriffen wie die Forderungen der Deklamation; wenn es auch lustig ist, zu beobachten, wie dem (zumeist französisch spre-

chenden) Kosmopoliten bei allem genialen Empfinden für die Musikwerte der deutschen Sprache doch immer wieder ein fremder Akzent einen Streich spielt und auch, wie der Musiker in ihm sich oft gegen die Schranken des Verses wehrt und durch altmodische Wortwiederholungen gleichsam das Penelope-Gewand wieder auftrennt, das er aus kostbaren Fäden gewoben hatte. Man betrachte daraufhin einmal die „Lorelei" oder die „Drei Zigeuner" und wird sehen, wie Alt und Neu hier zusammenstößt; wie ein ganz bezwingendes Erfassen der poetischen Vision sich die musikalische schafft, wie scharf und prägnant die Stimmungen gemalt werden, bis ins Landschaftliche hinein und bis in besondere seelische Regungen — und wie dann doch das Weiterspinnen des Melos selbstherrlich wird, die dichterische Ökonomie schädigt und trotz des dadurch gewonnenen musikalischen Gleichgewichts der eigentliche Organismus des Ganzen, dessen Schwerpunkt eben für Ton und Wort gemeinsam sein und nicht durch die Symmetrie der Musik verschoben werden darf, schließlich verdorben wird. Aber trotz dieser Prävalenz eines zuerst dichterisch bedingten und dann einseitig ausschwärmenden Musizierens ist hier der stärkste Schritt getan worden, der zu einer (nicht so sehr im Wesen, als im Gebundensein und der Zuschärfung der Ausdrucksmittel) neuartigen Kunst des Liedes geführt hat. Auch hier gilt das Wort der Fürstin Wittgenstein: daß Liszt seinen Speer weit in das Land der Zukunft hineingeworfen hat. Die Gegenwart hat es ihm mit Leid und Hohn vergolten.

Von hier aus führt der Weg zu Richard Strauß. Auch im Lyrischen ist Franz Liszt sein Meister gewesen, vielleicht ohne daß er selbst es wußte. Ja vielleicht, ohne Liszts Lieder gekannt zu haben, nur aus der Affinität des Gleichzeitigen heraus, jener seltsamen, immer wieder in allen Künsten zu beobachtenden Erscheinung, daß plötzlich an verschiedenen Orten, bei einsamen, unabhängigen Künstlern ein Suchen und Versuchen, ein Finden und Erfinden gleicher Art einsetzt — als hätte der Genius der Kunst seine Saatkörner weit in verschiedene Lande ausgestreut und sie blühten nun in neuer Blüte auf, die keiner zuvor gesehen hatte. Strauß dürfte ja auch Hugo Wolf kaum oder nur wenig gekannt haben, der — früher mehr noch als heute — immer zugleich mit ihm genannt wurde; sie galten als die beiden bösen Buben der Musik, als die Umstürzler des Liedgesanges, die Ausrotter des Melodischen und was weiß ich noch. Heute lachen wir darüber. Und tun unrecht daran. Weil wir es gar nicht mehr fühlen, wie viel Neues, mutig Angepacktes, anregend Gelöstes in diesen Straußschen Liedern zur Tat geworden ist, die man jetzt wieder so gerne als „Effektlieder" und „Schmachtfetzen" verpönt und denen selbst ihr Schöpfer merkwürdig entfremdet ist. Es wird fesselnd sein, die Ursachen dieser Wandlungen einmal zu ergründen.

Mit Hugo Wolf hat Strauß gemeinsam, daß er das Gedicht vollkommen in

Musik sublimiert, oft bis zur Unbekümmertheit um Vers und Reim, den er manchmal der richtigen, lebendig periodisierenden Deklamation zuliebe sogar eher verdunkelt als akzentuiert; nur daß er oft der Dichtung einen neuen rhythmischen Leib verschafft, weil er niemals musikalisch „skandiert" und sklavisch am Versmaß hängen bleibt, während Wolf, an sich ein ebenso subtiler, für die feinsten Schwingungen des Worts empfindlicher Gestalter des Deklamatorischen, allzu oft durch das Metrische gebunden wird und an einem jambischen oder anapästischen Anfangsrhythmus klebt, um während des ganzen Liedes nicht wieder davon loszukommen. Beide gehen vor allem auf das dichterisch Wesentliche los, auf die Totalität der Stimmung, auf den Grundton der Gefühlsdominante sozusagen, dann erst auf Sinn und „Pointe" — wenn eine solche geschärft wird — und nur ornamental auf das einzelne Wort, das übrigens in Strauß einen viel präziseren Gestalter in illustrierenden oder ergänzenden, immer aber der melodischen Linie nur arabeskenhaft eingefügten, sie fast niemals unterbrechenden Widerspiegelungen findet als in Wolf, der dem einzelnen Wort nur selten als Tonmaler, meistens nur als Sinnmaler Beachtung schenkt. (Doch weiß ich nicht, ob das ein Fehler sei.) Wolf ist viel bewußter und hochmütiger in der Wahl seiner Dichtungen und geht, ich sagt' es schon, mehr auf den ganzen Dichter als auf das einzelne Gedicht; Strauß wieder komponiert — es ist ganz paradox formelhaft ausgedrückt — nicht „Dichter", sondern eher Literaturphasen; man könnte seine Lieder noch anders gruppieren, als es zu Beginn dieses Abschnittes versucht worden ist: In Gegenwartslieder, in denen der ganze Strauß und der dichterische Geist seiner Zeit oder doch ihrer besten poetischen Repräsentanten lebendig ist. Liliencron, Dehmel, Henckell, Bierbaum, Mackay, Hart, Bodman, in all ihrer Lebensbejahung, ihrer Daseinsfreude, ihrem mannhaft reinen Frauendienst, in all ihrer schönen Sinnlichkeit ohne lüsterne Trübungen und in ihrer sozialen Empfindung, ihrem starken Menschheitsgefühl, das über die lyrische Subjektivität, das egoistische Eingesponnensein ins enge Erleben des Ich in heftigem Mitempfinden aller geistigen und leiblichen Not der Zeit hinausgeht und ihr wesentlichstes Merkmal ist. Der (auch rein musikalisch) inhaltsschwerste und vor allem der zwingendste, persönlichste Teil des Straußschen Liederwerks, nebenbei auch der quantitav reichste, ist in diesen Gestaltungen zu suchen, in denen die geistige und emotionelle Atmosphäre seiner Epoche als Tagebuchblätter in Tönen eingefangen worden ist. Dann: in germanistische Lieder — nochmals gesagt: in geflissentlicher, scherzhafter Übertreibung und Zuspitzung formuliert — solche nämlich, in denen gleichsam Museumsstücke der Lyrik hergestellt werden; musikalische Stilisierungen alter, oft auch veralteter Dichtungen ohne jeglichen Versuch, einen Liederstil der Vergangenheit zu kopieren, im Gegenteil: mit allen Mitteln der Musik von heute den Eindruck des altfränkisch

Blumigen, reizend Vitrinenhaften zu wecken, des mysteriösen, eingesperrten Dufts trockener Blätter und Blüten, verblaßter Bänder, alter, lange nicht geöffneter Truhen und Fächer voll vergilbter Liebesbriefe, feiner Schattenrisse, fleckiger Kupferstiche, vergessener Pfänder — man betrachte daraufhin die Lieder nach Klopstock, Bürger, Rückert, Uhland, Heine („Die heiligen drei Könige" — köstlich!), die fast durchwegs diesen bezaubernden, lieben, kurios lebendigen und doch irgendwie „vergessenen" Ton haben: Themen mit großväterlichen Halstüchern und Vatermördern, mit Kreuzbandschuhen und Rosmarinsträußchen im Seidengürtel . . . Fast: denn es sind auch vertrackt überschnörkelte, unausstehlich affektierte darunter — und auch naiv tuende, die beinahe so wirken wie eine übertragene Maid, die kindisch schämig den Finger in den Mund steckt: „Ich ging im Walde so für mich hin" oder Uhlands „wundermilder Apfelbaum" stellen sich — meinem Gefühl nach wenigstens — so durchaus überziert gurlihaft, altklug und „gottwielieb" an und berühren dadurch so preziös unecht und altjüngferlich geschminkt wie gewisse Albumblätter mit gemalten Vergißmeinnicht und Versen voll Sinnigkeit und Minnigkeit; auch manche abgeschiedene Vielschreibweis' ist dabei („Die sieben Zechbrüder" zum Beispiel) und wieder andere, unter deren altertümelndem Kostüm das steife Smokinghemd hervorzugucken scheint (wie Rückerts „Morgenrot"). Nahe dieser Gruppe stehen zwei andere; die eine glanzvoll heitere, mutwillig geistreiche scheint mir das Bindeglied zwischen diesen Literaturstücken und den modernen Liedern zu bilden: die Wunderhornlieder, entzückend in ihrer behenden Drastik, ihrem sprühenden Witz, ihren spitzbübischen Vorspiegelungen volksmäßiger Einfachheit, hinter der die beispiellosesten Wagnisse der Harmonik, der Modulation, der überfeinerten und doch immer natürlich wirkenden Findigkeiten der hurtig plaudernden Melodik wahre Fußangeln und Fallschlingen für den Sänger (und auch für den „bewußten" Hörer) legen, gehören ihrem ganzen Wesen nach zu den „Gegenwartsliedern", sind es auch, trotz der alten Texte, in ihrer zeitlosen Schalkhaftigkeit, die einer von heute empfunden und zu einer von heute gemacht hat. Man nehme sich ein Kabinettstück her (ein wirkliches — denn die meisten so bezeichneten sind Salonstücke), einen Genieblitz wie „Für fünfzehn Pfennige", betrachte die volkstümliche Drolligkeit der Melodik (1), die dabei in der apartesten Feinheit und Aussparung der Linie alle Gewöhnlichkeit meidet und selbst im gefühlsselig Übertreibenden nicht in triviale Sentimentalität fällt (2); betrachte die prickelnden harmonischen Gewürze, die all die gewollte Einfachheit zu ganz unaufdringlicher und doch ganz absonderlicher sardonisch-gutmütiger Heiterkeit stacheln und betrachte vor allem die Charakteristik des dialogisierenden Paars, die schnippische Aufgeblasenheit des Mädchens, die hungerleiderische Innigkeit des Schreibers und am Schluß das Kehrtmachen beider und ihr zor-

niges Voneinanderlaufen (3) in entgegengesetzten Richtungen (und, ganz frech, in zwei verschiedenen Tonarten, C-Moll und H-Dur — dieses freilich als Pseudodominante der Tonika E-Moll, deren Leitton Dis zum „Es" des zum Vorhalt umgedeuteten C-Moll-Dreiklangs wird). Und vergleiche jetzt „Sie wissen's nicht" nach Oskar Panizzas (ziemlich schlechten) Versen, das an sich viel weniger subtil, aber gerade so volksliedhaft einfach ist; nicht im schlechten Sinn, den Artur Schnitzler einmal meinte, als er von dem anonymen Gedicht irgend eines Liederprogramms sagte: „Das ist entweder ein miserables Gedicht oder ein herrliches Volkslied" und damit den ganzen Schwindel resümierte, der mit der Contrefaçon und dem Kultus des „Primitiven" getrieben wird. Hier ist die Grenze, an der sich diese raffiniert „natürlichen" und anmutigen, von Herbigkeit und bajuvarischer Ursprünglichkeit ebenso wie von wählerischster Empfindlichkeit des Artistischen erfüllten lyrischen Blüten eines Bauerngartens der Großstadt mit den stolzeren des literarischen Zierparks berühren, die ich übrigens als innerlich viel unmittelbarer und schwungvoller empfinde als die kleinen Köstlichkeiten („Mein Vater hat's gesagt", „Junggesellenschwur", „Hat's gesagt, bleibt nicht dabei" und eine ganze Reihe noch); wobei nicht zu übersehen ist, daß unter diesen Schelmereien, die unter der Maske der Kindlichkeit oft die amüsantesten kleinen Niederträchtigkeiten verbergen, auch recht künstliche sind, Spitzfindigkeiten der Einfalt, Volkslieder aus der Retorte („Wer lieben will, muß leiden", „Ach was Kummer, Qual und Schmerzen" und noch ein paar andre). Bei welcher Gelegenheit auch ein peinlich artifizielles, dichterisch und musikalisch unangenehmes Liederheft erwähnt und rasch wieder bei Seite gelegt werden mag: ich meine die „Mädchenblumen" nach Felix Dahns abgeschmackten Blaustrumpfversen, botanische Allegorien, wie sie nur ein deutscher Professor seiner in Barchent gekleideten Muse abringen kann; unbegreiflich, daß Strauß durch sie zum Komponieren gereizt werden konnte, sympathisch, wie sehr er dabei versagte und wie sein Wesen in diesen Liedern kaum zum Vorschein kommt; vielleicht mit Ausnahme der ernsten, kunstreich durchgebildeten, wie vom Rauschen glatter schwarzer Waldseen erfüllten „Wasserrose" — verzweifelt geschraubte, verzwickte und langweilige Lieder, ein Herbarium in Liedform, dem gerade nur noch die lateinischen Nomenklaturen abgehen. Auf ganz anderer Stufe, auch hierher gehörig, meinem subjektiven Gefühl nach (und ein anderes habe ich hier kaum zu bekennen) doch gar zu gewollt „unschuldig", allzu sittsam den verwegenen Kondottiere der Musik verleugnend: die „schlichten Weisen", in denen es ja lustig ist, zu beobachten, wie sehr der Strauß der „Ariadne" schon in ihnen steckt, wie wenig er sich bei alledem verleugnen kann, selbst dort, wo er in Züchten den singenden deutschen Jungfrauen zeigen möchte, wie zahm der wilde Mann doch sein kann, und den braven deutschen Musi-

kern, wie einfach er zu sein und wie er, wenn er will, all die aufrührerisch neuen Ausdrucksmittel zu entbehren vermag — und wie er es schließlich doch nicht kann: wie der sublime Melodiebildner doch der verfeinerten Modulation und der harmonischen Reizsamkeiten nicht entraten will und in diesen schlichten Weisen — unter denen sich kleine Kostbarkeiten finden lassen — vielleicht weniger schlicht als sonst ist: weil er es sein will. Denn daß er auch in seinem Lied, selbst wenn er den Mitlebenden auch hier noch oft kompliziert, gewagt, unzugänglich scheinen mochte, sich immer in seiner stolzen und unabhängigen vollen Natürlichkeit gibt, daß er niemals mit Willkür auf das Absonderliche, Schwierige, Überladene, Unmäßige und Neue um jeden Preis abzielt, wird keiner bezweifeln, dem sich das Wesen des Tondichters erschlossen hat, der, auch in bezug auf sich selbst, das schöne Wort gesprochen hat: ein echter Künstler gehe nie auf Originalität aus. Sonst wäre er keiner. Und sonst wäre er eben nie originell. Sondern eben nur „originell". In Anführungszeichen.

Eine kleine Gruppe von Gesängen möchte man beinahe „Privatlieder" nennen, lyrica domestica — die sehr reizenden, ein bißchen schmachtlockigen, von innerem Glück sonnenhellen Radierungen in Liedform, in denen er die frohe, bange Andacht vor dem Kinde und — beinahe schüchtern, als sollt' er's lieber gar nicht aussprechen — die Gefühle des Sturmgeschützten, wenn auch immer noch Kampfesfrohen an der Seite der Frau ausdrückt, die sein Haus als Gattin führt und die Mutter seines Sohnes geworden ist. Es ist fast rührend, wie dieser als kalt und egoistisch verschrieene Künstler sofort weich, ja beinahe sentimental wird, wenn es sich um Weib und Kind handelt — wenn er auch diese Sentimentalität, die an sich eine sehr gesunde und liebenswerte ist, gerne ein wenig ironisiert oder in eine Region von Helligkeit und freudigem Ernst rückt, daß sie nur mehr dem Schärferhinhorchenden fühlbar wird: der heimliche Abonnent der Gartenlaube, der in jedem Deutschen und auch in diesem Freiesten von allen irgendwie zu stecken scheint, kommt hier heraus. Die beiden Wiegenlieder, besonders das in froher Weihe ernste, bewegte, das so endlos melodieselig hinflutet („Ruhe, ruhe, mein geliebtes Leben"), die allerliebste, altväterisch bebänderte „Muttertändelei", in der ein Tonfall köstlichen Elternstolzes bis in seine feinsten humoristischen Schwingungen hinein die eigenartig muntere, lavendelduftige Kinderstubenmelodie belebt (in der, nebenbei gesagt, die vielleicht einzige wirkliche Berührung mit Mahler fast bis zur Notengleichheit zu finden ist: mit der jauchzenden Koloraturfiguration von „Wer hat dies Liedlein erdacht?"), das zart hingeträumte „Meinem Kinde", dessen stille Ergriffenheit in der plötzlichen Modulation von As- nach D-Dur zu hellem Aufstrahlen des Glücks und durch die gleich darauffolgende nach Fis-Dur („Das sie geflügelt niederträgt") zu mächtiger Inbrunst segnender Andacht wird — all diese Lieder,

die man niemals schöner, niemals mit gleicher Kraft des Erlebnisses und gleicher Intimität des Tons gehört hat als von Pauline Strauß de Ahna, sind diesen persönlichsten Dokumenten beizuzählen. Zu ihnen gehören aber auch zwei, deren dichterischer Sinn den gleichen seelischen Gegenden entstammt, die aber in ihrer Größe, ihrem gewaltigen Nachdruck und ihrem gesammelten Ernst weit über jene (entzückenden!) Blätter aus dem Familienalbum hinausragen, so hinreißend liebenswürdig diese Glückslaute eines Vaterherzens auch sein mochten. In den beiden Liedern aber, die ich meine, schlägt dieses Vaterherz schwer und sorgenvoll. „Auf ein Kind" (nach Uhlands Gedicht) spricht ja im Wort nur das Gefühl der windstillen Geborgenheit des Mannes aus, der aus Lebensstürmen, „aus der Bedrängnis, die mich wild umkettet", an das Bett seines Kindes tritt und „an dieser Unschuld, dieser Morgenhelle, dieser ungetrübten Gottesquelle" wieder Ruhe, Gefaßtheit und neue Sicherheit und Kraft findet. In der Musik aber klingt dieser ganze Lebenssturm mit, alles Drohende, Finstere und Große, das auch dem jungen Wesen noch bevorsteht und vor dem es auch der liebreichste Vater nicht schützen kann, eine beklommene und gleichzeitig aufrührerische Empfindung. Die Stimme dieser Zeit, in der zu leben nur für den ganz Starken Lust ist und deren geistige und leibliche Not gewaltiger ist als irgend eine zuvor, einer Zeit, die ja noch vor den Schrecken und dem Verderben dieser letzten Kriegsjahre lag („5. Mai 1900" steht auf dem Manuskript!) und die doch schon all ihre Schauer ahnungsvoll in sich trug, tönt in diesem gepreßt und düster einsetzenden und in solch stiller Ehrfurcht vor dem Kindeswunder ausklingenden Gesang mit einer Sturmglockenmacht wie vielleicht nur noch in dem grandiosen „Ruhe, meine Seele", das in seiner ungeheuren, niedergehaltenen Erregung und in deren bleischwerer, gewitternder, fahler Schwüle, gleichsam von fernen Blitzen überzuckt und gewaltsam zu innerer Haltung gebändigt, für mich den stärksten Ruf eines Lebendigen an die Lebendigen seiner Gegenwart bedeutet. Das zweite Lied aber, von dem ich vorhin sprach, hat ganz die gleiche, schicksalsbange, trotzig freie Stimmung: es ist die großartige Anrede „An meinen Sohn", in der die Musik den Sturm, der das Vaterhaus umbraust, zu dem dieser ganzen fiebernden Epoche anschwellen und in den Worten „Und wenn zu dir dein Vater spricht — gehorch' ihm nicht! Gehorch' ihm nicht!" den Schrei des Morgen, das vernehmliche Pochen einer neuen, aufgewiegelten Menschheit drohen läßt, die nicht mehr vor dem Gebot des Gestern, nicht mehr vor Eltern und Brüdern, nur mehr vor dem eigenen innern Gesetz Achtung hat. Das ist schon kein Lied mehr, ist kaum mehr der Laut eines Einzelnen, geht in der finsteren Wucht, dem nicht mehr Melodischen, nur mehr thematisch Gehämmerten des Gefüges, der Symbolik des Tonmalerischen und des Tondichterischen weit über das Lyrische ins Symphonische hinaus, spottet jeder Rubrizierung wie

alles Elementare. Es gehört zum Stärksten, was Strauß gesagt hat und legt dem Sänger, der nicht nur Stimme und Technik haben, sondern auch menschlich ein ganzer Kerl sein muß, um diese Beschwörung der inneren Freiheit zum rechten Ausdruck bringen zu können, vor allem aber dem klavieristischen Begleiter derart immense Schwierigkeiten auf, daß Strauß selber jedesmal — leise ein wenig fluchend — an ihnen zu scheitern droht und daß man dieses gewaltig schöne Stück fast niemals öffentlich hört.

Diese beiden Gesänge sind deshalb nicht nur den persönlich aufschlußreichen lyrischen Äußerungen des Meisters beizuzählen, sondern auch jenen, die ich „Dokumente der Zeit" nennen möchte. Man hat Richard Strauß ja oft und in mancherlei Sinn den „Zeitgemäßen" genannt, so wenig gemäß gerade er in seinem ganzen klaren, festen, durchaus geistigen Wesen und Schaffen eines „guten Europäers" dem immer absurder dem Untergang Europas zutreibenden Chaos unserer mit jedem Tage mehr in Ungeistigkeit versinkenden Epoche zu sein scheint. Aber vielleicht hat in keines Lebenden Adern der Pulsschlag der Zeit so laut geklopft wie in den seinen; hat kaum in einem, mit allem Großen und allem Falschen und Entgötterten, das in ihr zum Ganzen wird, einen so starken Ausdruck gefunden — und ihn von ihm selber dann wieder zurückerhalten. Das spürt man nirgends deutlicher als in den paar Gesängen, die gerade heute zum Gemeingut aller Sozialrepublikaner geworden sein sollten (und daß sie es nicht sind, läßt mancherlei nicht unbedenkliche Schlüsse auf die Art ihrer künstlerischen Bedürfnisse, ja auf die ihres Suchens nach alarmierenden, volkstümlich aufstachelnden Liedsymbolen und Wappensprüchen ihres Wesens zu); Gesänge, in denen die rote Fahne zu wehen, Sturmgeläute von den Türmen zu tosen, brandfarbene Wolken am Himmel zu flammen scheinen. Im „Arbeitsmann", im „Steinklopfer" vollends, von dessen revolutionierender, niederschmetternder Genialität noch in anderem, in musikalischem Zusammenhang zu sprechen sein wird, ist es, als wenn die schlagenden Wetter sich sammelten, als wenn die Sturmschritte Tausender in stummem, bedrohlichem Gleichmaß herankämen — und sind doch nur zwei Lieder, von denen das eine sagt, was den Bedrückten zur Lebensfreude fehlt („nur Zeit"), und das andre zeigt, wie einer hungern und sich quälen muß, um

Ich kann diesem Abschnitte nur ganz wenige Notenzitate beigeben. Bloß die Anfänge aller Lieder anzuführen — was an sich ziemlich unsinnig und nur bei der analytischen Untersuchung jedes einzelnen gerechtfertigt wäre — würde ohne viel Zweck den Umfang des Notenanhangs verdoppeln. Aber da es mir nicht um Komplettheit zu tun ist, sondern einzig darum, das Wesen eines Lebenswerks, nicht jedes seiner Details darzustellen und zu jenen Schöpfungen hinzuführen, die mir Erleben und Bereicherung brachten, so darf ich mich hier darauf beschränken, den Leser auf die (an sich ja leichter zugänglichen) Lieder selbst zu verweisen und nur jene Stellen zu zitieren, die als Beleg des Gesagten unbedingt nötig sind.

„fürs Vaterland" Steine zu klopfen. Sie sind gar nicht demagogisch, haben nichts von Arbeiterhymnen und Massenwirkung in sich, aber die „Objektivität" der Gestaltung, in der man das Fieber der Empörung fühlt, und gerade die Wortlosigkeit und die fehlende Rhetorik im Melodischen geben diesen stillen Anklagen gegen die Menschheit und ihre Gesellschaft eine furchtbarere Wucht als alle hochtönenden Barrikadenlieder. Und man fragt sich nur eines: ob der Richard Strauß von heute aus derselben Gesinnung und derselben Aufgewühltheit wie damals ein gleiches schaffen, ob er die gleiche herrliche Unabhängigkeit und Kraft in Gesängen von solch entflammender Menschlichkeit manifestieren könnte oder ob er, wirklich schon „saturiert", aus der Überlebendigkeit jener Jugendzeiten in die Abgeschiedenheit eines Art-pour-l'art-tums eingelaufen ist.

Diese Komplexe der Geistigkeit, die nur manchmal mit der Einzelerscheinung des Dichters (wie bei Wolf) und auch mit einem bestimmten Persönlichkeitszug (wie dem einer versonnenen, edel träumerischen Romantik bei Brahms) zu schaffen haben, aber die Komponenten einer Künstlererscheinung, ebenso stark aber die einer Zeiterscheinung bedeuten, wie sie sich in keinem anderen Liedertondichter ausdrückt, unterscheiden Richard Strauß von seinen Vorgängern und Mitstrebenden. Im rein Musikalischen, in seiner Bedeutung als Element der Entwicklung ebenso wie in der des besonderen melodischen, deklamatorischen, harmonischen Verfahrens und der besonderen Art, eine lyrische Dichtung in Tönen zu sublimieren, liegt dieser Unterschied nicht derart augenfällig, aber doch viel deutlicher zutage, als man heute meinen möchte, wo die Jüngeren die Straußschen Lieder mit einem Achselzucken abtun (wenn auch keiner nach ihm und wenige vor ihm eine Herrlichkeit, wie „Frühlingsfeier" geschaffen haben), und die Älteren schließlich einige gelten lassen, aber doch von den meisten eine „salonmäßige" Seichtigkeit und Übergefälligkeit behaupten, etwa als wäre Strauß eine Art modernisierter Lassen oder Kirchner. Wogegen vor allem zu sagen ist, daß zwar das eine oder das andere dieser Lieder — „In deine blauen Augen" — wirklich von einem Strauß-Hellmund zu sein scheinen könnte, aber daß man es einmal doch versuchen sollte, eine Lassensche Melodie Straußisch weiterzuführen, zu harmonisieren, zu untermalen und dann zu sehen, was dabei herauskommt, und dann wieder eine der als allzu wohlgefällig stigmatisierten Straußschen Weisen „Lassenisch" zu vereinfachen und dann zu sehen, was doch noch übrig bleibt, obwohl ja gerade die Subtilität der melodischen Zeichnung und der harmonischen Farbe, die einheitliche Durchsetzung mit thematischen Bildungen und die ganze Art der stimmunggebenden Tonsymbolik integrierende Teile der eigentlichen Erfindung und deshalb von ihr gar nicht abzusondern sind. Dann aber auch, daß unsere werten Gesangskünstler mit ganz wenigen Ausnahmen

(von ihnen sei Franz Steiner als eine der rühmlichsten genannt) recht bequeme Herrschaften sind — um es mit äußerster Höflichkeit auszudrücken; daß doch eine Portion Trägheit, Erfolgsucht, Mangel an Courage und vor allem an künstlerischem Ernst dazu gehört, jahraus jahrein dieselben zwei Dutzend „bewährter" Lieder zu singen (von Schumann, Brahms und Wolf ebensowie von Strauß) und daß sie sich selber und ihre Hörer um die reichsten Anregungen bringen, wenn sie immer nur wieder die ekstatisch schwungvolle „Cäcilie", den ergreifend innigen, süß schwermütigen melodischen Zwiegesang des „Morgen", das liebenswürdige, aber trotz der genial sprühenden Begleitung doch ein bißchen gar zu leutselige „Ständchen", die immer wieder packende, feurig aufschäumende, auch in dem realistisch improvisierenden, den eigentlichen Gesang rhapsodisch unterbrechenden Mittelteil interessante „Heimliche Aufforderung", den obligaten „Traum durch die Dämmerung" und „Ich trage meine Minne", bestenfalls noch die feierlich innige „Zuneigung", die ernst gefaßte „Geduld" und vielleicht das eine oder andere Wiegenlied vortragen — immer wieder, immer wieder, halb im Schlaf diese Lieder des Wachens „verrichtend", jeder Wirkung schon im voraus gewiß, des „hochglühenden" hohen A im Ständchen, des ruckhaften Ansteigens „Du le-e-ebtest mit mir" der Cäcilie; und noch grauenhafter als dieses gedankenlose Ableiern derselben „Glanznummern" ist es, daß weder Sänger noch Hörer sich des Automatischen einer Funktion bewußt werden, die mit Kunst ebensoviel zu tun hat wie irgend eine Leierkastenwalze oder Grammophonplatte. Statt daß sie sich einmal dazu aufraffen würden, nicht aus den Programmen der „Konkurrenz", sondern in eigenem Nachforschen ihre Vortragsfolge zu bilden, einmal nicht nur der Empfehlung des Korrepetitors, sondern dem eigenen Ermessen folgend, ein paar Liederbände durchzusehen und auf Entdeckungsreisen zu gehen: sie würden, des bin ich gewiß, mit reicher und unverlierbarer Beute heimkehren und fortab, neben den schon genannten Juwelen Straußscher Lyrik, durch eine ganze Reihe andrer die überraschten Hörer erfreuen und entrücken: ganz einfache, sehr empfundene und volle wie die gesangreich getragenen „Winterweihe", „Waldseligkeit" und das ganz verhaltene, leise „Stiller Gang" oder das harmonisch ganz seltsam illuminierte „Blauer Sommer" und das melodisch wunderbar inspirierte „Du meines Herzens Krönelein"; hinreißend affektvolle und effektvolle, wie „Wenn" oder „Ich liebe dich" oder „Wie sollten wir geheim sie halten", gegen deren unwiderstehliche Vehemenz nur Eunuchen sich auflehnen können; verinnerlichte, edel schwärmerische, stimmungsschwere, wie das wunderbar abendstille, lebensstille „Im Spätboot", die herrliche, getragene, schubertbreite, straußfarbige Ode „An Sie", die gedankenvollen, etwas schweren „Lieder der Trauer" oder das wuchtig schöne „Gestern war ich Atlas", in dem die Vergrößerung der

Begleitungsfigur (4) so sinnvoll die immer schwerere Riesenlast ausdrückt (5); ein paar grandiose, wie die „Frühlingsfeier", dieses eleusinische Mysterium in Tönen, die Anrufung heiß drängender Erdenkräfte, exaltierter Gesang eines fast mythischen Liebeskults, für mich eine der überwältigendsten Äußerungen Straußscher Art, oder die auch äußerlich wirkungsvolle, balladenhaft monumentale „Ulme zu Hirsau", durch deren Wipfel dann so gewaltig (und so ganz ohne Liedertafelaufdringlichkeit und Wichtigtuerei) das Lutherlied rauscht — ein deutsches Meisterlied, aus jener Werkstatt des Geistes, in der Erwin von Steinbach und Dürer gereift sind; oder ein paar ganz freche, wie das frappierend realistische, diabolisch anmutige „Junghexenlied", das impertinent geistreiche, witzsprühende und ausgelassene „Herr Lenz springt heute durch die Stadt" oder die pikanten, graziösen, aber etwas forcierten „Sieben Siegel" — hier grenzen auch schon ein paar ans Kabarett streifende an, wie das flotte „O weh mir unglückhaftem Mann" (aus den „schlichten Weisen"!!) oder der prahlerisch auftrumpfende, leichtsinnige und zugleich brutale „Bruder Liederlich", der sein schlechtes Gewissen überschreit und dessen Katzenjammer trotz der lustig überschäumenden Töne in genialer Zuständlichkeit fühlbar gemacht wird; und man würde es ihnen sogar erlassen, ein paar schwerer verständliche, wie Uhlands „Rückleben" — mit seinem seltsam schönen, geheimnisvollen zweiten Thema — zu singen oder die ergreifende, gleichsam ins Leere tastende, erstickt schluchzende „Blindenklage", deren Verse (von Henckell) immerhin einigermaßen fragwürdig sind; Lieder, von denen ich selber nicht entscheiden möchte, ob ihr zäherer Fluß, ihre sonderbar künstlich verflochtenen instrumentalen Begleitungen gerade dem immer noch nicht ganz erfaßten Eigensten und Abseitigen des Straußschen Wesens Ausdruck geben oder ob es einfach Gesänge der schwächeren Inspiration sind, nur der Technik abgerungen, dem Willen zur Bewältigung des kaum zu Bewältigenden (und ihrer gibt es manche, bei denen es nicht zweifelhaft ist). Sänger, die es einmal mit diesen Liedern versuchen wollten, würden plötzlich entdecken, zu welch tieferen Wirkungen sie gelangt, und ganz nebenbei bemerken, um wie viel weiter sie gekommen sind, innerlich und gesangstechnisch. Nur daß den meisten derlei ganz gleichgültig ist und daß sie, wenn sie schon nach minder Abgegriffenem langen, zuversichtlich die paar nur „schwungvollen", liebenswürdig anziehenden und oberflächlichen erwischen werden, die — wie „Winterliebe", „Ich schwebe", „In goldener Fülle", „Kling!", „Ein Obdach gegen Sturm und Regen" — in ihrer Leichtigkeit und ihrem spielerischen Glanz zwar durchaus das Straußsche Handzeichen tragen, aber die doch in ihrer seichten Gefälligkeit und ihrer sich anbietenden, gar zu allerweltsfreundlichen Melodik in bedenklichen Niederungen stehen und mit den Höhenfeuern dieser Lyrik nur mehr das Material gemein haben; oder sie werden nach Senti-

mentalitäten greifen, wie „Weißer Jasmin" (in dem freilich ein paar erlesene Takte wirklich die schwere Süße des überstarken, fast betäubenden Blütenduftes haben) oder zu „Dichters Abendgang", ohne zu merken, daß der mitschreitende Poet hier ein verzweifelt langweiliger Geselle ist. Und daß der eine oder die andre, die Konzerte mit Orchester geben, es gar versuchen sollten, statt unsinnig herausgerissener, flacher Arien und ihrer Hochtonwirkungen einmal den großartig auflodernden „Hymnus" oder „Verführung" zu singen, diese brennende Erotik in Tönen, in einer gleich spanischen Fliegen pfeffernden Harmonik zu einer Melodie von zwingender, überredender, sinnlich erregender Macht, oder gar den stilistisch und technisch schwierigen „Gesang der Apollopriesterin", der wie ein musikgewordenes Bild von Feuerbach wirkt und in dessen kunstreicher und doch wieder von bebender, elementar rufender Triebhaftigkeit erfüllten Symphonik das zwischen kühlen, weißen Tempelsäulen gefangengehaltene Gefühl sehnsüchtiger Weiblichkeit laut zu werden scheint — das ist von den guten Leuten wahrhaftig nicht zu verlangen. Dem Publikum ist's ja so lieber und auch ihnen geht es besser dabei. Nur keine Unbequemlichkeit . . .

Wer die Straußschen Lieder einmal in ihrer Wesenheit betrachtet, unbekümmert um die paar „Reißer" (deren funkelndem Temperament sich aber doch nur ein doktrinäres Ästhetentum entziehen kann) und um die paar allzu schmachtseligen Rührstücke (zu denen ich, im Gegensatz zu vielen, das schmerzlich süße „Befreit", seinen wie von milden Hörnern und Posaunen erklingenden, ein hochsinniges, blutendes Herz enthüllenden, todtraurig gefaßt pochenden Klaviermonolog und die gleichsam ins Ewige verschwebende Singstimme nicht zählen möchte) — und wer diese Lieder mit den markantesten der unmittelbaren Vorzeit, besonders aber mit den bewegendsten von ihnen, denen von Hugo Wolf vergleicht, wird auch im spezifisch Musikalischen, in der Art der Problemlösung und in ihrem ganzen Charakter sehr aufschlußreiche Divergenzen und Parallelen finden, die den Gleichzeitigen entgangen sind. Vor allem: Wolf kommt unmittelbar vom Dichter her, Strauß unmittelbar von der Musik. Wolf ist der poetischere, Strauß, obgleich er der Anregung durch die dichterische Idee überhaupt nicht entraten kann, der musikalischere, wenn man will, auch der musikantischere von beiden: die Freude am Handwerk, die dem bayerischen Musiker vom Vater her im Blute steckt, ist bei ihm viel stärker. Beide kennen prinzipiell kein „Lied" — will sagen, eine Gesangsstimme mit Klavierbegleitung zu irgend einem Text, über den eine Melodie gestülpt worden ist, wenn nicht gar sie das primäre und der Text erst hinterher gefunden ist. Gewiß kommt es auch bei den beiden modernen Meistern vor, daß ein Gedicht unmittelbar eine Melodie erweckt, die es gleichsam ausschöpft und nur mehr der harmonischen Ergänzung bedarf, und es sind

nicht ihre schwächsten, wenn auch sicher ihre abgesungensten Lieder, die so geartet sind: Wolfs „Verborgenheit" oder „Ich trage meine Minne" von Strauß geben die Beispiele. Aber gleich dieses Straußsche Lied zeigt auch die Unterschiede zwischen beiden. Hier wie dort eine innig einfache Melodie, in beiden im Mittelteil verdüstert und gesteigert und dann wieder zum Beginn zurückkehrend in ruhevollem Ausklang. Einfachste Liedform. Aber im Gegensatz zu Wolf baut sich aus dem Melodiebeginn 6 a ein thematisches Gerüst auf, das, immer von diesem gleichen Pfeiler getragen, den schön gespannten Bogen der melodischen Fortführung stützt: sowohl das (gar nicht „gestückelte") warm aufblühende Aussingen der Anfangsmelodie (7) als auch ihre erregte, bedrohlich umwitterte Variante im Mittelsatz werden immerwährend durch dieses thematische Bindeglied (6 a) gehalten und es wird durch diese Hartnäckigkeit der einheitlichen Motivbildung, die eine zehnmalige (und trotzdem unauffällig zurücktretende) Wiederkehr des Themas innerhalb der sechzig Liedtakte mit sich bringt, eine organische Geschlossenheit erreicht, für die es nicht allzu viele Vorbilder geben mochte: in diesem Sinn ist es wirklich nicht absurd, von einem symphonischen Liedstil zu reden. Aber nicht immer gehen das Gedicht und eine so festkonturierte Melodie Hand in Hand und nicht immer ergibt die Duplizität der Singstimme und der „Begleitung" eine solche Einheit; nur die thematische Einheit wird festgehalten und oft entwickelt sich aus einer scheinbar nebensächlichen Wendung, aus einer Klavierfigur oder einer melodischen Fortschreitung ein Motivkern, der erst später zur Blüte gelangt; der ruhig gesangvolle Beginn von „Ich sehe wie in einem Spiegel" wird — um ein Beispiel zu geben — in seinem Intervallschritt (Terz, Grundton, Sext) zum tragenden Thema (8) verbreitert, verkürzt (in dem bewegt brandenden Mittelteil überaus prägnant!) die kleine Begleitungsfigur 8 a dann späterhin zu einem symmetrisch rankenden Ornament und schließlich zum Auftakt der Anfangsmelodie (8 b) und zu dem inbrünstig bittenden (dichterisch nebenbei äußerst abgeschmackten) Schluß des Liedes (8 c), der übrigens in seinem Kadenzieren über ausweichende, aber durch die stufenweise abwärtsschreitenden Bässe motivierte Akkorde harmonisch sonderlich reizvoll ist. Klavier und Gesang greifen ineinander, oft singt das Instrument und die Stimme deklamiert in melodischer Charakteristik, oft auch in der Melodie des erhöhten Sprechtons, der für Strauß immer neue Ergiebigkeiten hat und zu subtilen Funden führt; oft gehen zwei Melodien von Anfang an bis zum Ende selbständig nebeneinander, wie im „Morgen", wo die eine ganz die weltflüchtige Versunkenheit des Worts, die andre die bange Süßigkeit, die schwermütige Opferfreude der Grundstimmung ausdrückt und beide zusammen erst die Erhöhung und Durchleuchtung des Gedichts, sein völliges Musikwerden ergeben. Niemals bedingen Versmaß und Reim, immer nur Sinn und Stimmung die Melodie-

bildung; die höchst differenzierte, noch die zartesten Schwebungen mitausdrückende Deklamation, die Strauß wie kaum ein anderer, noch über Wagner und Wolf hinaus beherrscht und die ihn manchmal sogar zum Zerstören oder doch zum Verbiegen der reinen melodischen Linie verführt (in „Du meines Herzens Krönelein" z. B., einer wahrhaften Eingebung, deren Zerstückelung freilich auch durch die banausischen Dahnschen Worte bedingt und durch thematische Verklammerung wieder einigermaßen gutgemacht wird) — diese hochgesteigerte Empfindlichkeit für den inneren Sinn und Rhythmus eines Gedichts bringt den Tondichter oft dazu, über den Reim weg zu deklamieren, anders und immer richtiger zu phrasieren als der Dichter, nicht das Metrum und den wohllautenden Wortgleichklang zu betonen, wie es Wolf immer noch tat, sondern beide ruhig untersinken zu lassen, um den Sinn hoch emporzuheben. Die gleiche Empfindlichkeit hindert ihn auch daran, die an sich unsinnigen, bloß ausfüllenden, nur der noch nicht zu Ende gebrachten oder weitläufiger ausbiegenden Melodie zuliebe oft ganz mechanisch angebrachten Wort- oder Verswiederholungen zu verwenden, die selbst der in dieser Hinsicht recht strenge Brahms nicht ganz vermieden hat; die Straußsche Melodie ist eben derart dem Gedicht eingebaut, daß die Nötigung einer bloß automatisch repetierenden Ausweitung einzelner Zeilen oder Strophen von Anbeginn an wegfällt. Wo aber Strauß die Wortwiederholung anwendet, geschieht es mit Bedacht und in poetisch höchst anziehender Weise. Im „Traum durch die Dämmerung" z. B., diesem Muster- und Meisterlied, in dem sich das Wort die Melodie und ihre tönende Atmosphäre geschaffen hat, deren verschwimmende Kontur sich kaum zur Linie verdichtet und doch intensivste Gesangsfülle birgt, oder in der „freundlichen Vision" verlängert er den Schluß, indem er die letzte Strophe konzentriert, nur die wesentlichen Worte bindet und auf diese Weise eine Verdichtung (auch in der Zusammendrängung des Thematisch-Melodischen) und ein retardierendes, traumversunkenes Ausklingen erzielt, wo genaue Wortwiederholung nur abgeschwächt hätte. Am genialsten aber im „Steinklopfer", in dem die „Reprise" des Anfangs nur von einzelnen, dem ganzen Gedicht entnommenen Worten begleitet wird („Heut nichts gegessen — hat nichts gesandt — du armer Flegel — nimm deinen Schlägel") — und auf diese Weise wird gerade durch das wirr Stammelnde, Abgerissene, stumpfsinnig Wiederholende, der erschütternde Eindruck des kommenden Hungerwahnsinns, der Körperschwäche, der dumpf brütenden und plötzlich grimmvoll ausbrechenden Empörung mit furchtbar anklagender Wucht erreicht: „Und klopfe Steine fürs Vaterland, fürs Vaterland" und nochmals, wütend, verzweifelt, „fürs Vaterland" — und die Steinbrocken fliegen, als wären es Köpfe —; eine Eingebung, die nur dem Formgefühl eines Musikers gewährt sein konnte und die doch nicht im Melodischen oder Harmonischen

liegt: einer der Fälle, der zum Umlernen über den Begriff der „Erfindung" zwingen könnte.

Die Straußsche Melodiebildung, über die schon im ersten Teil dieses Buches gesprochen wurde, ist im Liede — ebenso wie die Wolfsche — fast durchaus verschieden von der beinahe immer vier- oder achttaktig periodisierenden der Vorgänger; schon deshalb, weil sie aus dem Gedicht, aber nicht aus seinen abgeteilten Zeilen und aus seinem Versmaß resultiert. Oft werden ungleichtaktige Perioden einander gegenübergestellt; oft tritt eine Verlängerung, oft eine Verkürzung oder eine rhythmische Verschiebung ein — Lebendigkeit, nicht Regelmäßigkeit der Melodie ist die Hauptsache. Raum und Anlage dieser Arbeit verwehren spezialisierende Untersuchung; die der lyrischen Melodie bei Strauß würde das überraschende Resultat zutage fördern, daß Periodisierung und Kadenzierung, so seltsame Wege diese manchmal wählen mag, doch immer auf die Gesetzmäßigkeiten der Musik zurückzuführen sind. Dieses starke Gefühl für die Lebensgesetze seiner Kunst (nicht für modisch wechselnde „Schönheitsgesetze") hat sich Strauß auch in den tollkühnsten Wagnissen seiner Symphonik und Dramatik bewahrt und das Bewußtsein der Sicherheit, das er dadurch auf den Hörer überträgt, gibt auch in den Momenten der ausschweifendsten Träume und der wildesten Ritte gegen die Konvention so viel Halt und Beruhigung, daß selbst der Verblüffte oder Empörte kaum jemals — wie bei so vielen anderen „Neutönern" — die Empfindung hat, ins Leere und Ungewisse zu greifen und von Schwindel gepackt zu werden. Am Schluß des (im Jahre 1898 komponierten) Liedes „Wenn", dessen unermeßliches Jauchzen sich nicht genug zu tun vermag und immer höher und höher steigt, bis es richtig die Tonika um einen Halbton überschritten hat und nun in dieser ruckweisen Erhöhung erst den rechten Ausbruch der Glückseligkeit findet und in ihr ausklingt, hat der Tondichter angemerkt: „Sängern, die noch im 19. Jahrhundert dieses Lied zu singen beabsichtigen, rät der Komponist, dasselbe von hier ab einen halben Ton tiefer — also in Es-Dur — zu nehmen und das Musikstück somit in der Tonart seines Anfangs auch abzuschließen ! ! !" Das ist ihm sehr verdacht worden, der frevelhafte Übermut, dem nicht einmal die tonale Einheit heilig ist, war offenbar, die Würde der Kunst wieder einmal in Gefahr; aber dem Näherzusehenden konnte der Ernst in der scheinbar unfugtreibenden, spöttischen Ausgelassenheit kaum verborgen bleiben: denn schließlich besagt die Anmerkung nichts andres als das Bewußtsein, ein Lied auch nach der Regel schließen zu können, und die innere Notwendigkeit, um derentwillen diese Regel von einem verlassen worden ist, der sie souveräner meistert als all jene, die in ihr eingekerkert sitzen. Das gilt bei ihm fürs Kleinste wie fürs Größte . . .

Eines der wichtigsten Mittel der melodischen Lebendigkeit und Eigenart,

aber auch der poetischen Stimmung des Liedes ist für Strauß die Modulation. Sie beruht zumeist auf Enharmonik, bewirkt die feinsten, bezauberndsten und meist ganz unmerklichen Übergänge; wo sie gehäuft oder gar gequält wird (wie in den allerletzten, auch sonst nicht unbedenklichen Liedern, aber auch oft früher), kann man sicher sein, daß es eine gewollte, keine inspirierte Liedschöpfung ist. Aber wo die Straußsche Erfindung frei waltet, bringt gerade der entzückende Lichterwechsel oder die plötzliche Verwandlung der Grundstimmung durch modulatorische Abschattierung die reizvollsten Wirkungen mit sich: man betrachte im „Traum durch die Dämmerung" den wunderbaren (durch das Dis-Es erzielten) Übergang von Fis-Dur nach B-Dur (bei „Nun geh' ich zu der schönsten Frau") und dann die Wendung nach Des-Dur bei „Jasmin", das wieder zum Cis als Dominante der Fis-Dur-Tonika umgedeutet wird. Oder die „Freundliche Vision", die in D-Dur steht, aber in Cis-Dur beginnt, nun durch das Ansteigen zur eigentlichen Tonart (bei „vor mir") das hell Aufstrahlende zu bewirken; und innerhalb deren vierzig Takten die ruhige, schwebende Melodie, ohne daß es einem nicht mit absolutem Gehör bewußt folgenden Hörer auffiele, eine wahre Rundreise durch die Tonarten zurücklegt (die kurzen Durchgänge setze ich in Klammer): Cis-Dur, Fis-Moll, D-Dur, C-Moll, E-Dur, B-Dur, A-Dur, D-Dur (C-Moll — A-Dur), G-Moll-Dur (B-Dur), D-Dur — und niemals hat man den Eindruck des Ruckhaften, Unnatürlichen, immer den des verklärten, ruhevollen Hinfließens in traumhafter Milde. Hier hat man auch das Beispiel jener merkwürdig unlinearen, schwebenden Melodik, die gleichsam aus der des Verses herausdestilliert erscheint, ungreifbarer und doch von dem gleichen, ja vielleicht von einem feineren und zarteren Zauber erfüllt ist als die geometrisch gezirkelte, symmetrisch periodisierte, die von der Tabulatur verlangt wird. Ihr Vorbild ist bei Wagner zu suchen; Wotans Erzählung im zweiten Walküren-Akt oder Isoldens Bericht vom wunden Tantris sind ihre Beispiele, aber jeder große Meister des Liedes hat sie schon gekannt: Schumanns „Mondnacht" oder gar „Auf einer Burg" lösen alle Starrheit der Gliederung zu gleicher Entmaterialisierung auf, von Schubert (im „Doppelgänger" z. B. oder im „Leiermann") gar nicht zu reden. Ebenso wie Strauß in anderen Fällen mit der gleichen Überlegenheit die handfestere Deutlichkeit der Periodisierung verwendet, wenn die Dichtung es verlangt; besonders wenn es eine ist, die vergessene Klänge wieder aufzuwecken scheint, die aber doch von einem Lebendigen von heute gesungen werden: das entzückend trauliche, gleich einem Schattenriß aus der Werther-Zeit wirkende „Rosenband"; aber auch manche, die robuster sind, als es hier die heiter-idyllische Sentimentalität erlaubt, weisen jene „regelvolle" Melodiebildung auf, die der Tondichter nur dann verläßt, wenn die poetische Stimmung es so will, und nur dann rhapsodisch umformt, — dann meist dem Klavier die Weiterführung

des thematischen Bogens überlassend — wenn die Freiheit und Lebendigkeit der Deklamation durch allzu straffe Bindung des Symmetrischen beengt würde.

Seltsam ist mir nur, wie all diese Merkmale des Melodischen, der Deklamation, der Harmonik in den allerletzten Liedern, die Strauß geschrieben hat — den „Ophelia"-Liedern, denen aus den „Büchern des Unmuts" und nach meist recht wunderlich minderwertigen Gedichten von Arnim, Brentano und Heine —, schon fast zur Manier eingefroren scheinen. (Den „Krämerspiegel", den Strauß zur Bestrafung eines allzu beutelüsternen und allzu shylockhaften Verlegers auf Spottgedichte von Alfred Kerr komponiert hat und als lyrische Satire auf das ganze deutsche Verlagswesen loslassen wollte, kenne ich noch nicht; er ist vorläufig von den großen Firmenherren abgelehnt worden — was immerhin einen neuen Beleg seines Inhalts bedeutet.) Strauß hat ja lange keine Lieder gemacht und es ist fraglich, ob die große Pause seinem lyrischen Schaffen zuträglich war; davon abgesehen, daß die Subjektivität des Lieds fast immer eher den Zeiten der Jugend entspricht als denen der objektiven Reife. Zum erstenmal in diesem Lebenswerk habe ich bei diesen neuen Liedern die Empfindung eines Erstarrens. Das mag auch im Instrumentalen ihres Stils liegen. Er wird ja schon früher öfters angeschlagen; in Uhlands „Einkehr" („Bei einem Wirte wundermild") zum Beispiel beinahe bis zur Überladung und Verzerrung; aber Demoiselle Zerbinetta dürfte die Hauptschuld an diesem Gefallen an gesanglichem Zierat, am Ausweiten der Melodie durch altväterische Koloratur haben, die fast all diesen Liedern (dem „Amor" meinem Gefühl nach schon unerträglich) ihre Signatur aufprägt; die Singstimme verliert ihr Menschlich-Beseeltes, wird zur Klarinette oder zur Flöte — und auch wo sie einfach singen will, scheint mir die Ruhelosigkeit der (gar nicht mehr durch das Dichterwort bedingten) Modulation, vor allem aber die Frostigkeit und wieder die gequälte Einfachheit der melodischen Invention bestürzend: es ist, als ob man ein geliebtes Antlitz nach Jahren, geschminkt und mit gefärbtem Haar, künstlich lächelnd und befangen, wiedersehen müßte. Gerade die evidente Meisterschaft, mit der diese Lieder hingeworfen sind, verstärkt den Gegensatz zwischen Inhalt und Ausdruck und gerade, daß nicht alle so sind, daß in einigen von ihnen die Flamme glüht wie nur je, daß der Hymnus „Nacht" oder der freudenvoll glänzende „Pokal" dem alten, dem jungen Richard Strauß zugehören könnten, verstimmt noch mehr gegen jene anderen Gebilde einer souveränen, aber kaltherzig formenden Hand. Wirklich fesselnd, wenn auch nicht auf höchstem Strauß-Niveau, sind eigentlich nur die „Ophelia"-Lieder; und ein echter Strauß (wenn auch kein gutes Lied) ist die stolze Antwort des zweiten der Lieder des Unmuts, in denen er mit Motiven aus der „Alpensymphonie" und aus der „Frau ohne Schatten" — also mit der Anführung zweier gültiger

Werke seiner schönsten Reife — die Worte unterstreicht, die den Nörglern und Verkleinerern in berechtigtem hochgesinnten Selbstgefühl eine derbe Abfuhr erteilen: „Fühlt ihr auch dergleichen Stärke? Nun, so fördert eure Sachen! Seht ihr aber meine Werke, lernt erst: so wollt' er's machen!" Sonst aber empfinde ich diese neue Straußsche Lyrik als ziemlich unerfreulich. Sie hat das Lachen und Weinen verlernt und das Jubeln erst recht; und wenn sie es will, klingt es recht unfroh, gezwungen und distanziert. Ich weiß es: sein nächstes Werk wird diesen Eindruck verwischen, weiß, daß er immer wieder zu sich zurückzwingt, weiß auch, daß dieser Eindruck täuschen und nach einiger Zeit gewandelt sein kann und daß er deshalb mit allem Vorbehalt festzustellen ist — was hiemit geschieht. Aber deshalb darf er, trotz alledem, nicht verschwiegen werden.

Um so lieber kehrt man zu den Gesängen aus früherer Zeit zurück, die mir in ihrer Gesamtheit gewiß nicht als das Höchste dieser tondichterischen Erscheinung gelten, deren Fragwürdiges mir bewußt ist und unter denen nur wenige sind, die mir mit der gleichen Kraft ans Herz greifen wie die Liedherrlichkeiten von Schubert oder Schumann oder Brahms oder Wolf. Aber die ich liebe, weil sie mir so viel von diesem Schaffen verständlich machen und auch, weil so viele von ihnen unmittelbare Zeichen seines mutigen, geraden, herzlichen Wesens und seines stürmischen Feuergeistes sind. Ich kann den Vorwurf nicht widerlegen, daß ich nicht alles Wertvolle und Bewegende dieses lyrischen Schaffens (geschweige denn jedes einzelne Lied) angeführt habe, wenn ich ihn auch als unverständig empfände: ich schreibe hier nicht die Paraphrase eines Verlagskatalogs, sondern berichte von lebendigen Eindrücken — und auch das Notenbeispiel hat niemals einen anderen Zweck, als die Wiedergabe solcher Eindrücke durch das optische Bild zu verstärken, und niemals den einer vollständigen Angabe des thematischen Materials (wenn sie es auch oft geworden ist). Aber auch, wenn sich die Vielfältigkeit, der Umfang und das Mikrokosmische eines lyrischen Oeuvre, das sich doch aus nahezu zweihundert Liedern zusammensetzen dürfte, der kompletten Darstellung jedes einzelnen widersetzt, bin ich mir nur zu gut bewußt, viel schuldig geblieben zu sein. Es ist sicherlich mehr über all diese Gesänge zu sagen; sicherlich sind ihrer mehr zu nennen — „Am Ufer" zum Beispiel, in seiner Stille und Versunkenheit, in der kaum mehr als Linie erfaßbaren Traummelodik und seiner exquisiten, schmerzlich zarten Stimmung; „Stiller Gang", das auch fast gänzlich in Duft aufgelöst scheint und ein erlesenes Landschaftsbild und Seelenbild an sich ist; das festliche, Kränze windende „Hochzeitlich Lied", eines der bestrickendsten in seiner Neuheit und seinem ungestümen Leuchten, und manches andre noch! — und sicherlich wäre schon über die Kunst und die geistreiche Kultiviertheit der Deklamation, ihrer Zäsuren, Bindungen, Verschiebungen und Betonungen viel mehr im einzelnen aufzuzeigen ge-

wesen, statt nur in allgemeiner Charakteristik den dafür Empfänglichen auf diese delikaten Details hinzuweisen, die, nebenbei gesagt, bei genauer Beachtung unseren Sängern endlich ein richtiges Atmen beibringen könnten — und damit das wichtigste Ausdrucksmittel beseelten und durchgeistigten Gesanges. Aber es hilft nichts: ich muß mir selber Grenzen ziehen, darf nicht auf Kosten des Wichtigeren beim Unwesentlicheren verweilen — und gegen die dramatischen Werke des Meisters bedeuten die Lieder solch Unwesentlicheres: Vorstufe zum Verständnis, Material zur Untersuchung jener Mittel, durch die er dann seine bezwingendsten Wirkungen übt. So hinreißend viele der Straußschen Lieder sind, so wichtig sie für die Entwicklung der Gesangssprache, des Liedstils, der in Tönen erhöhten Dichtung sein mögen — innerhalb seines Lebenswerks haben sie mehr individuelle und instruktive als repräsentative Bedeutung. Einer, der wie Richard Strauß alles neu sieht, was er betrachtet, alles der Konvention entreißt, was er anpackt, wird auch im Liede das Seine zu sagen, seine verjüngende und verwandelnde Kraft zu bewähren haben. Aber ich käme in Verlegenheit, wenn ich aus seiner Lyrik ein Stück herausheben sollte, das — wenn auch im kleinen — so verführerisch genial ist und neue Distrikte erschließt wie der „Eulenspiegel" oder die „Salome", der „Don Quixote", der „Zarathustra", die „Elektra" oder die „Ariadne". Es ist keines da; am ehesten noch die revolutionären: der „Steinklopfer", „An meinen Sohn", „Der Arbeitsmann"; selbst die überwältigendsten unter ihnen wurzeln, mehr als irgend andre Straußsche Musik, in alter Erde. (Wobei mir wohl bewußt ist, daß von manchen Themen der Symphonik und Dramatik Gleiches gesagt werden kann; aber es kommt doch auf das Ganze an, auf die Umgebung dieser Motive, auf die Art ihrer Einordnung und ihres Auswirkens.) Vielleicht liegt darin der Grund, daß gerade die Lieder von Richard Strauß den raschesten Erfolg hatten, ja, daß es ihnen widerfahren ist, „beliebt" zu werden. Und vielleicht darin der Grund meiner mangelnden Liebe, die sich nun einmal schon von je — aus guter Ursache und aus bitterer Erfahrung — mit aller Energie des Herzens dem „Unbeliebten" zugewendet hat . . .

II.

Ein Bericht von lebendigen Eindrücken will dieses Buch sein: so vermag es von den Chorwerken des Meisters nicht viel zu sagen — denn von ihnen habe ich nur zwei und dazu in minderwertigen Aufführungen erlebt; und so beredt das Bild der Straußschen Partituren auch zum bloßen Leser spricht, gerade hier, wo er es wagt, sein symphonisches Verfahren auch auf den Chorgesang zu übertragen, und nicht nur in der vielfach überkreuzten Thematik, sondern auch in der malenden Farbe auf durchaus neue und gewaltige Wirkungen ausgeht, möchte ich mich nicht getrauen,

aus meiner bloßen Imagination heraus die Darstellung dieser Werke zu versuchen. Ich meine hier vor allem die großen chorischen al fresco-Gemälde „Taillefer" und „Bardengesang"; die beiden gemischten a cappella-Chöre „Der Abend" und „Hymnus" sind weniger auf blendende Koloristik, als auf intensive Stimmung und auf gesättigtere, durch „wirkliche" Sechzehnstimmigkeit erreichte Fülle des Chorklangs gestellt, intimer und poetischer der erste, imposant und lebensvoll hinrauschend der zweite — beide würden jedem alten Niederländer Ehre machen. Ein Jugendwerk geht ihnen allen voran und es ist höchst bemerkenswert durch seinen Stil, der gewiß noch stark unter Brahmsschen Einflüssen steht, aber in der trotzigen Wucht der Thematik, dem stürmischen Aufschwung und der Heftigkeit des wetterschlagenden Gesangs so Straußisch ist wie keines der gleichzeitigen Werke: „Wanderers Sturmlied" (op. 14) hat auch in seiner Musik etwas von der leidenschaftlich fiebernden, trunkenen Glut, mit der Goethe diesen genialen „Halbunsinn" vor sich hinsang, den sie ganz mit Sinn erfüllt. Schon in dem in Blitz und Donner brausenden Beginn des Orchesters (1), diesem wipfelbeugenden Orkan und den Rufen titanischer Streiter, ebenso in dem kraftvoll trotzenden, in einem Übermaß von begeistertem und vertrauendem Gefühl der Gottesnähe losbrechenden Gesang (2) ist mehr Jugendsturm und mehr persönliche Eigenwilligkeit als in allen Jugendwerken des Tondichters zusammengenommen; und wenn auch der Genius, den er hier erruft, nicht der dionysische, schlanke, grüngekränzte ist, den man sich als den der Straußschen Musik gern vorstellen möchte, sondern eher ein silberbärtiger, mit dem Antlitz des Meisters Johannes aus Hamburg, so ist doch in diesem kraftschwellenden, schrankenbrechenden und doch so formvollen Chorgesang so viel unmittelbare Macht und, besonders in dem gedankenvoll verhaltenen, synkopisch rückenden und in Terzenwohllaut hinschreitenden Mittelteil (3) schon so viel eigene Physiognomie, daß sogar Hanslick es spürte und, wenn auch so widerwillig als möglich, die Naturgewalt dieses vielstimmigen Päans an den Gott oder den Dämon der eigenen Seele festzustellen gezwungen war. Es wirkt beinahe symbolisch, dieses erste Sturmlied des frei entfalteten Ich: „Wen du nicht verlässest, Genius . . ." Er hat ihn nie verlassen.

Ganz anders, viel bewußter, weniger subjektiv entflammt, aber zündend in der meisterlichen Plastik der balladischen Gestaltung sind die beiden großen Historienbilder in Chorform, die alle Errungenschaften der Straußschen Symphonik einmal in der durch Liedertafelei und Gesangvereinsbanalität so viel mißbrauchten Gattung des vielstimmigen Chors erproben wollen. Schon die Wahl der Dichtungen, die gar nicht anders als chorisch (mit und ohne Soli) in Musik zu setzen sind, war wesentlich in einer geistigen Gegend, in der es möglich ist, daß immer wieder unter dem Jubel des Publikums dreihundert befrackte Herren gemeinsam versichern: „Ich lieb'

ein braun-braun Mägdelein" oder berichten, daß sie allgesamt „in einer Mühle am Grunde" wohnen und sich nach einer Entschwundenen sehnen; in keinem anderen Gebiet der Musik ist derart gegen Sinn und Verstand gesündigt worden wie im Chorgesang (in dem der Oper nicht zuletzt) und vielleicht am schlimmsten im deutschen Männergesang, der sich im besten Fall in Trink- und Landsknechtliedern auslebte, nur wenig um die Komik des Multiplizierenden bewußt war, die in der Komposition subjektiver Lyrik für singende Massenversammlungen liegt und auch im rein Musikalischen, im Satz, im Widerspruch des Homophonen zu dem Mittel der Vielstimmigkeit und nicht zuletzt in der haarsträubenden Trivialität des Melodischen derart im Argen war, daß es nicht verwunderlich ist, wenn ein Meister, der überall „mit dem Hammer" musiziert und alles Altersschwache entzweischlägt, auch hier nicht auf der Heerstraße geht, sondern auf Wegen, die schon andere Große vor ihm, Schubert und Liszt vor allen, eingeschlagen hatten, weiter vordringt und Beispiele gibt, auf welche Weise ein künstlerisch zu rechtfertigender Chorgesang auch außerhalb des Kirchlichen und der umfangreichen, abendfüllenden chorischen Werke möglich ist. Das hat Strauß vor allem in diesen beiden schon im Orchestralen imposanten Schöpfungen, der Uhlandschen „Taillefer"-Ballade und dem der Klopstockschen „Hermannsschlacht" entnommenen Bardengesang, getan.

Der „Taillefer" (op. 52) ist schon durch die fast beispiellos anspruchsvolle Orchesterbesetzung (24 erste und 24 zweite Geigen, 16 Bratschen, 14 Celli, 12 Bässe, 2 kleine und 4 große Flöten, 4 Oboen, 2 Englischhörner, 6 Klarinetten und Baßklarinette, 4 Fagotte und Kontrafagott, 8 Hörner, 6 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Tuben, 4 Pauken, 2 kleine Militär- und 2 große Rührtrommeln, Becken, große Trommel, Triangel, Glockenspiel) und durch den dadurch bedingten ungeheuren Chor der Häufigkeit der Konzertaufführungen entrückt. Aber anders als mit diesem riesigen Apparat kann Strauß nicht erreichen, was er will: die überwältigende, niederwerfende Schilderung der Schlacht von Hastings, mit ihren enthusiastisch brausenden Gesängen und ihren infernalischen Schrecken, die selbst die Schlachtmusik im „Heldenleben", diese exorbitanteste Entfaltung des Akustischen in thematischen Schlachtkolonnen, noch an Macht der Darstellung und an realistischer Verwegenheit übertrifft. Das wäre freilich nicht genug, wenn nicht der prachtvolle Balladenton des Ganzen, der echt Straußsche und doch wie ein angelsächsischer Volksgesang wirkende Anfang (4) und — unter zahlreichen, lebendigen und dabei „historisch" echt anmutenden Einzelheiten — die Gestaltung des ritterlichen Sängers Taillefer und seines mit der Kraft des Nationalliedes fortreißenden Gesanges (5) der Wirklichkeitsmalerei den rechten musikalischen Rahmen schaffen würde. Gewiß, ein Werk dieser Art hat mit seelischem Erleben und also mit wahren

„Taten der Musik" nicht viel zu schaffen. Aber es ist ein mit unerhörter Kunst und mit großer Wucht gefügtes Kolossalbild, das die gleiche Berechtigung hat wie die Ballade in der Dichtung: erzählende Musik von höchster Anschaulichkeit und farbiger Kraft, mit bewundernswerter Meisterschaft gebaut und zum Ganzen geschmiedet und von einem Wurf, einem Temperament und einer Prägnanz, wie es — selbst bei gleichem Aufwand der Mittel — kaum ein anderes aufweist. Daß es solchen, denen „Elektra" und „Ariadne" viel bedeutet, nichts Entscheidendes zu sagen hat, ist ein ander Ding. Es ist aber auch kaum für sie geschaffen worden.

Mit dem Bardengesang (op. 55) steht es noch anders. Er dürfte wohl kaum irgend einen Menschen innerlich etwas angehen, nicht einmal seinen Schöpfer selbst: die ledernen Worte, die teutonisierende Kraftmeierei dieses schwarzrotgoldenen Germanentums können den Tondichter nur deshalb gereizt haben, weil hier ein Virtuosenstück zu vollbringen war: das Zusammenströmen der deutschen Stämme in einem Orchestersatz von unglaublichem Naturalismus im fernen und nahen Zuruf, Getümmel, Lärm, Traben der gegeneinandergeführten schmetternden, klirrenden, tumultuös bewegten Instrumente (die Besetzung ist nicht viel schwächer als beim „Taillefer", nur die Geigen sind um ein Drittel vermindert, das Schlagwerk noch durch Tamburin vermehrt) — und dazu das Aufrufen all der Namen dieser höchst gleichgültigen Katten, Marsen, Semnonen, Cherusker, Angrivanen, Bajomer und wie sie sonst noch heißen und jede Oberlehrerphantasie berauschen mögen. Es ist ja beispiellos, was Strauß hier zuwege gebracht hat, wie er jedem dieser Stämme gleichsam sein Wappenschild gibt, wie diese drei übereinandergestaffelten, in zwölffacher Marschreihe einherziehenden Chöre wirklich ein überwältigendes, von dem großartigen Orchestertumult in seiner Perspektive noch vertieftes Bild altdeutscher Begeisterung und Todesentschlossenheit malen — aber seit Kleist uns diese Cherusker zu Gegenwartsmenschen, Wagner diese alten Germanen zu zeitloser Menschheitsformung gebracht hat, ist unser Gefühl für Bärenfelle und Methörner, für die gelangweilte Komik dieser teutschtümelnden Trinkstubenornamentik etwas empfindlicher und respektloser geworden. Das gilt auch für diese mit allem germanischen Komfort eingerichtete Klopstocksche Ode. Trotz der unvergleichlichen Bravour des Pinsels, mit der hier der Musiker sein gesungenes Diorama heruntermalt, manchmal alla prima, breitflächig, in stärkstem Farbenauftrag (gleich der Beginn — 6 — mit seinen Posaunenrufen und den Heroldstimmen des Chors ist so), dann wieder in leuchtenden Lasuren und behutsamer Detailbildung, und trotz der Plastik und Gedrungenheit der Motive bleibt man kühl und anteillos. Man sagt bravo, zieht vor dieser Meisterschaft den Hut tief zur Erde und geht, ohne sich auch nur einmal umzuwenden. Und hat nach einer Stunde den ganzen pathetischen Rumor vergessen.

Unvergeßlich aber ist schon für den bloßen Partiturleser — und müßte es gar nach einer vollendeten Aufführung sein! — das letzte Chorwerk des Meisters, das für mich zum Schönsten und Tiefstgehenden gehört, was er je geschaffen hat. Ich meine die „Deutsche Motette" nach Worten von Rückert (op. 62). Hermann Bahr hat einmal gemeint, daß sich die deutschen Meister der Barocke vor der Gefahr des ausschließlich Handwerklichen, vor der Besessenheit des bloß technischen Könnens schließlich immer in eine Weltanschauung gerettet haben, und hat die Vermutung ausgesprochen, daß für Strauß die „Frau ohne Schatten" die Gelegenheit war, sich gleichsam eine Weltanschauung „anzumusizieren". Es ist nicht wahr, er hat sie längst gehabt; aber wenn er sich sie jemals anmusiziert hat, so war es in diesem ergreifenden, tief bereiten Abendlied. Man denkt an deutsche Altarbilder dabei, an van Eyck, an die Kölner Bauhütte — so wenig religiös im Kultsinn die sehnsuchtsvolle Andacht dieses Adventgesangs der Seele auch ist; aber es ist in einem Sinne gläubig und von banger Frömmigkeit erfüllt, wie er weder früher noch später bei Strauß laut geworden ist. Es ist die Stimmung des hinabgegangenen Tages, der Stunde, in der es in der Welt dunkel und im Herzen licht wird und in deren Stille jede Zwiesprache mit dem Höheren zu geheimnisvollem Klang wird. Ein wundersam gefangennehmendes Werk, in seiner inneren Ruhe, seiner sterndurchfunkelten Dämmerstimmung, den fernen, tiefen, satten Farben, der innig beschwichtigten, aus dem Herzen seines Herzens gesungenen Melodik und der ungeheuren Polyphonie, die in zwanzig Stimmen ihre Quadern auftürmt. Ich weiß wenige Musik, die so in sich gekehrt, so gefaßt und gedankenvoll in innerer Schönheit leuchtet, wie dieser Beginn: ganz leise klingt es in achtstimmigem (erst später zur doppelten Zahl erhöhtem) Chor: „Die Schöpfung ist zur Ruh' gegangen, o wach' in mir" — und in diese still inbrünstige Bitte brechen ungestüm, beinahe fordernd und doch wie in Angst die Solostimmen des Alts und des Basses: „Wach', o wach' in mir!" (1) Nebenbei bemerkt, vielleicht der erste und einzige Fall bei Strauß, in dem er dem Gleichmaß der thematischen Führung zuliebe den Dichtertext abändert, ja dessen Rhythmus zerstört: gleich in der nächsten Zeile: „Es will der Schlaf mich befangen", statt „es will der Schlaf auch mich umfangen" — und sehr schön in den Solostimmen, statt einer kehrreimartig stereotypen Wiederkehr die reichere, wenn auch hier durchaus von der Musik geforderte Fassung der Wortwiederholung: „Wach' in mir, du Licht, o wach' in mir." Der Musiker wacht in ihm und wird immer stärker . . . Herrlich gleich die Fortführung mit der charakteristischen Strauß-Triole (2) und der vom Solosopran leuchtend überflutete Höhepunkt und „Abgesang" des Hauptthemas (3), in dessen demutvolle Beruhigung immer noch die Solostimmen in wechselndem Ruf ihr „O wach' in mir" hineintragen. Und dann dies Weiterströmen der Thematik in

kanonisch geführten, sanft bewegten Vierteltriolen, indes sich in den Bässen ein kraftvolles neues Motiv im zerlegten Dreiklang aufschwingt (4), das bewegte Drängen (bei Ziffer 14, „die Frucht des Lebens") wie in erregtem Gebet, in das breit und voll das „Wach' in mir" des Baßsolos klingt (5); und wiederum in den Altstimmen diese hohe Bitte, zu langhingezogenen liegenden Stimmen und Orgelpunkten — und nur der Solosopran nimmt das drängende Motiv auf, in dessen polyphonen Gehängen dann wirklich die Frucht des Lebens zu glänzen scheint. Und schließlich das flehende, ganz aus dem eigensten Wünschen emporsteigende Fugato des Mittelteils (6): „O zeig' mir, mich zu erquicken, im Traum das Werk vollendet, das ich angefangen" — kaum jemals hat man des Tondichters eigene Stimme so andachtvoll erregt in Hoffnung und Bangen gehört wie in diesem dann so mächtig gesteigerten, kunstvoll verschlungenen, giebelig himmelansteigenden Satz, der jeder Bachschen Kantate in seiner altmeisterlichen Kraft und Polyphonie, in der Unersättlichkeit des thematischen Umbildens, Vergrößerns, Verkleinerns, Engführens (7), Umkehrens und Kombinierens ebenbürtig ist. (Mag sein, daß eine Aufführung hier vielleicht, eben als Folge dieser Unersättlichkeit des formenden Musikers, eine Länge enthüllen würde, die dem gebannten Leser nicht zum Bewußtsein kommt.) Und wundervoll dann der Schluß, dieses Rufen und Branden (8), in dem dann alle Themen verschwistert dahinziehen, in einer Wort- und Tonpolyphonie sondergleichen, immer breiter, entrückter, zum gestirnten Himmel aufschwebend und in seinem glitzernden Dunkel ruhevoll verlöschend.

Ich weiß ja nicht, welchen Eindruck dieses im Lesen überwältigende, reine und tiefleuchtende Werk in der lebendigen Wiedergabe macht: ich habe es nie gehört und werde es kaum so hören, wie es geschrieben steht. Ich habe schon im ersten Teil dieses Buches davon gesprochen: wie in allen anderen seinen Schöpfungen hat Strauß auch hier niemals daran gedacht, ob das, was die reiche Stunde ihm brachte, auch „technisch" auszuführen sei; hat Einsätze von höchster Schwierigkeit gefordert, vor allem aber eine Fähigkeit des Atems und Tonumfänge der Stimmen — nach der Höhe ebenso wie nach der Tiefe und nicht nur an vereinzelten Stellen, sondern oft und oft — wie sie nur bei seltenen Sängerphänomenen, kaum aber bei Chorverbindungen, und wären es die besten, zu finden sein mögen: Bässe, die das Contra-c, Soprane, die das dreigestrichene c und d vier oder gar sechs Andantetakte lang gleichmaßvoll aushalten können, sind bis jetzt nicht in solchen Massen geboren worden, daß man sie zu Gesangvereinen sammeln könnte. Man hat einmal eine Aufführung versucht; aber sie hat nur einen vagen Begriff des Werks gegeben, so viel Ungefähres mußte belassen bleiben. Weil auch dieser Richard Strauß immer gar so „berechnend" ist . . .

III.

Es ist noch ein Wort von einer Gattung zu sagen, die der auf allen Gebieten fruchtbare und Anregungen verstreuende Tondichter in seiner Weise gestaltet hat, ohne ihre vielumstrittenen Möglichkeiten einer wirklichen Lösung zuzuführen, und die den Übergang vom Lyrischen zum Dramatischen bedeutet. Ich meine die Melodramen. Von ihnen hat „Enoch Arden" mit der Straußschen Musik in Possarts Vortrag während einiger Jahre viel Lärm auf der Gasse gemacht, ja es war drolligerweise jenes Werk, das den wachsenden Ruhm des jungen Meisters mit einem Schlag gefestigt hat und das ihm zum erstenmale klingenden Lohn ins Haus brachte. Es ist kein allzu erfreuliches Kapitel; aber auch keines, das schwer genommen zu werden braucht. Bewunderungswürdig ist auch hier der aparte Geschmack der Untermalung, die Selbstbescheidung des künstlerischen Musikers, der immer hinter den Dichter zurücktritt und nur mit den sparsamsten Farben, aber mit intuitiver Sicherheit und feinem Reiz der Themenmalerei, die poetische Stimmung erhöht und durch Erinnerungssymbole bindet. Aber all diese klugen, musikalisch delikaten und kultivierten Klänge und Motive geben in Verbindung mit Tennysons larmoyanter, dürftiger und bis zur Affektation schlichter Verserzählung keinen guten Reim und wenn das böse Wort „Kitsch" jemals bei Strauß berechtigt war, so war es wohl hier — auch wenn es ein subtiler, wählerischer und geistreicher Kitsch ist. Das viel umfangärmere, aber kräftigere „Schloß am Meer" — nach Uhlands Gedicht — ist geschlossener, markiger, musikalisch vielsagender: hier geben die Töne Aufschlüsse über Ungesagtes (das es in der spröden Einfachheit des „Enoch Arden" trotz aller Wortkargheit nicht gibt) und sie ergänzen die Dichtung nicht nur, sondern geben ihr Perspektive ins Weite. Aber auch dies war kein Heldenstück. So hoch die Straußschen Melodramen (neben denen von Schillings) über dem Durchschnitt stehen — das ist zu wenig für einen Mehrer und Bereicherer der Kunst. Was auch in ihnen ersichtlich ist: die ungemeine Gabe der Charakteristik, der thematischen Porträtzeichnung, der konzentrierten Stimmungsextrakte in Tönen und das Binden all dieser Einzelheiten zur Geschlossenheit und Einheit des Motivischen — das offenbart sich in der Straußschen Dramatik in weit höherer, aufschlußreicherer und in einer die Entwicklung der tondramatischen Ausdrucksmittel ganz anders entscheidenden Weise. Hier wird das Instrument prüfend angeschlagen. Dort rauscht und klingt es in überlegen gegriffenen Akkorden. Hier ist der Anfang. Dort ist die Vollendung.

II. DIE DRAMATISCHEN WERKE

Wer ein Kunstwerk in sich aufnimmt, macht denselben Prozeß durch, wie der Künstler, der es hervorbrachte, nur umgekehrt und unendlich viel rascher.

Hebbel

GUNTRAM

In drei Aufzügen

Dichtung und Musik von RICHARD STRAUSS

Opus 25

Beendet in Marquardtstein, am 5. September 1893

Ja, ich rechne mir's zur Ehre,
Wandle fernerhin allein;
Und wenn es ein Irrtum wäre,
Soll es doch nicht eurer sein!

Goethe

BESETZUNG:

Streichinstrumente: 16 erste, 16 zweite Violinen, 12 Bratschen, 10 Violoncelle, 8 Kontrabässe. Blasinstrumente: 2 große Flöten, kleine Flöte (auch 3. große Flöte), 2 Oboen, Englischhorn (auch 3. Oboe), 2 Klarinetten, Baßklarinette (auch 3. Klarinette), 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Waldhörner, 3 Trompeten, Baßtrompete, 2 Tenorposaunen, Baßposaune, Baßtuba. Schlaginstrumente: 4 Pauken (mit zwei Spielern), Tamburin, Triangel, ein Paar kleine Becken, ein Paar große Becken, große Trommel, Rührtrommel. Sonstige Saiteninstrumente: 1 Laute, 2 Harfen.

Bühnenmusik: 4 Waldhörner, 4 Tenorhörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 4 Militärtrommeln.

In dem Garten beim „Landhaus Richard Strauß“ in Garmisch (übrigens weniger Garten als ein abgegrenztes Stück des Waldes, der sich unter den Eisriesen der Bayerischen Alpen hinstreckt) liegt eine Art Grabstätte. Ein „Marterl“ darüber. Es trägt die Worte:

„Hier ruht der ehr- und tugendsame Jüngling
G U N T R A M
Minnesänger
der vom symphonischen Orchester seines eigenen
Vaters grausam erschlagen wurde. Er ruhe sanft.“

Was hier begraben liegt, ist mehr, als es die humorvoll resignierenden, selbstironischen Worte aussagen. „Erste Opern und junge Hunde ersäuft man“, hat Weber gesagt. Daß er nicht für jeden Fall recht hat, sagt das Marterl in Garmisch dem Wissenden. Kein solch „junger Hund“ liegt dort, keine mißlungene Oper, nicht nur eine geglückte, aber erfolglose, sondern reinste Hoffnungen einer in Fülle und kühner Schönheit hinbrausenden Jugend, die stolzen Träume eines edlen Willens, das hochgemute Confiteor einer Künstlerseele, das niemand hören wollte . . .

Es ist seines Schöpfers Schmerzenskind. Der „Guntram“ ist ein Werk des Bekennens und der Selbstbefreiung, ist kulthaftes Hochamt und gleichzeitig Absage an den Abgott Wagner, dem dieses Hochamt galt, ist ein Durchringen zum eigenen Ich. Lösen aller Abhängigkeiten, Mut zum Einsambleiben — und ist dazu eine in ihrem Konflikt durchaus dramatische Dichtung von vornehmer Geistigkeit und eine goldgewappnete, in reicher Heroldzier schimmernde Musik, in jedem Takt erfüllt von Schönheit, von feuriger Wahrhaftigkeit des Herzens und (wer sie kennt, wird das Wort nicht mißdeuten) voll Adel der Gesinnung.

Woran es liegen mag, daß dieses erlauchte, von innerer Hoheit durchglühte Werk keinen Widerhall in der Welt gefunden hat? Es müssen doch innerliche Gründe dafür da sein; Unverständnis, Gehässigkeit, geheime Beschämung der Minderwertigkeit durch Größe und Freiheit des Gefühls und des Geistes — all das kann auf die Dauer die still wirkende Liebe der schönen, freimaurerischen Gemeinschaft nicht hemmen, die ein Werk so hoher Art sich schafft und die es, unmerklich, langsam, stetig werbend, zu plötzlich aufstrahlendem, sichtbar werdendem und dauerndem Dasein bringt. Die äußeren Gründe sind ja klar: das überströmende „sympho-

nische Orchester des eigenen Vaters" macht es den Sängern schwer und zumal eine Rolle, wie die Titelpartie, deren Träger vom ersten Aufgehen des Vorhangs bis zu seinem letzten Fallen nicht von der Szene weicht, ist niemals zuvor einem Tenor zugemutet worden. Sie erfordert die ungewöhnlichste physische und geistige Kraft und auch Stimmen von Rang werden nicht leicht ohne Ermüdung durch die Hochflut des Instrumentalen kommen. Aber all dem könnte — nicht nur durch den Glücksfall eines Sängers, der dieser Anforderung gewachsen wäre, sondern durch Kürzungen und durch orchestrale Retuschen — schließlich abgeholfen werden. Nur daß die Frage nach solcher Möglichkeit und nach einem ergiebigen Resultat solcher Änderungen von Richard Strauß selber in verneinendem Sinn entschieden worden ist. Der Garten in Garmisch sagt endgültigen Verzicht aus. Auch das müßte schließlich nichts beweisen; schon oft hat der Künstler selbst über die eigene Schöpfung das Verkehrte geurteilt. Aber die Empfindung, daß er nicht ganz unrecht hat, wenn er dem „Guntram" nicht die rechte Lebenskraft zutraut, hat auch seine weitestgehenden Verehrer — mit Ausnahme Artur Seidls — davon abgehalten, immer und immer wieder zu einer Wiedererweckung des Werks zu drängen. Es liegt eben tiefer als in den Äußerlichkeiten, die geändert und auch verbessert werden können.

Nicht an der Musik, glaube ich. Gewiß, sie spricht noch in Wagnerischem Tonfall (oft bis zur Mimikry: man betrachte das völlig tristanisierende Liebesthema 27 oder das starre, herb großartige des Bundes, Beispiel 3, das aus „Parsifal"- und „Ring"-Gegenden kommt; beide übrigens ein Zeugnis für die stolze Redlichkeit des Tondichters, der seinen Einfall, auch wenn er an andres anklingt, nicht verbiegen und verkleiden will und lieber ruhig seine Herkunft bekennt). Aber trotz des Wagner-Klangs der Tonsprache und des Orchestralen ist doch jeder Takt so unverkennbar Straußisch, daß selbst solche, die das Geläut nur an der braunen Liesel und den Charakter einer musikalischen Physiognomie nur dann erkennen, wenn der Name ihres Trägers ihnen Sicherheit des Urteils gibt, zum mindesten den Liederkomponisten Strauß, den Dithyrambiker des „Frühlingsgedränges", der „Cäcilie", des „Ich liebe dich" und „In der Campagna", vielleicht aber sogar — trotz der völligen Wandlung des Harmonikers — den der „Elektra" und ihres melodischen Jubelsturms schon in diesem Tondrama empfinden müßten; auch wenn die breite Flächigkeit, der ruhige, volle Glanz der „Guntram"-Melodik und das Fiebertempo, die schillernde Impressionistik, das funkelnde Detail der „Elektra"-Thematik ganz verschiedene Welten zu bedeuten scheinen. Von dem ritterlichen, hochglühenden, in lauterer Schönheit prangenden Wesen der Musik wird ja noch gesprochen werden. Sicher ist, daß nicht sie die Ursache der mangelnden Wirkung des „Guntram" ist. Sondern die Dichtung, die trotz ihres fesselnden

Problems, dem Schicksalsreichen der inneren Handlung und der einigermaßen wagnernden, aber noblen und ausdrucksvollen Sprache des Dichter-Komponisten doch zu abstrakt in ihrem Gedanklichen (und vielleicht auch im Psychologischen) und allzu „allgemein", zu wenig individualisiert in der Gestaltung der menschlichen Erscheinungen ist. Sie hat etwas philosophierend Traktathaftes und etwas Unlebendiges, Wesenloses in der Formung der Hauptgestalten. Und verwehrt dadurch den Eindruck der Unmittelbarkeit, des packenden, blutwarmen, zu brüderlichem Anteil aufrufenden Lebens.

Das liegt zunächst daran, daß die äußeren Vorgänge, ehe sie sich gegen den Schluß zu seelisch verdichten und zu innerlichen werden — was übrigens auch vielleicht etwas zu dogmatisch, nicht lebenswahr genug und jedenfalls nicht überzeugend genug geschieht — doch in einer merkwürdig konventionellen Weise eigenartig sind. Oder, um es nicht so (scheinbar) widerspruchsvoll auszudrücken: daß das Wagnerische Mittelalter mit seinen Minnesängern, Herzogen, Rittertum, höfischen Festen, frommen Liedern, Saitenspiel und Turney der Künste (hier vor allem im zweiten Akt in der Hymne des Sängergesindes: „Ich hörte Harfenschlag, wie klang der drollig" — der kam wohl nicht von „ihm", sondern von dem Parodisten Strauß!) — daß all dies also, was zum Hintergrund für die Hauptgestalten und zur Farbe und zur Atmosphäre des Szenischen wird, doch schon derart abgebraucht wirkt, daß man der Besonderheit der Problemstellung und der Triebkräfte des Dramatischen kaum gewahr wird. Und: daß die vorgeführten innerlichen Konflikte Guntrams und Freihilds, aber auch das Komplizierte ihres Charakters der ausführlichsten Psychologie bedurft hätten, um sie aus einem seelischen Rechenexempel zu wirklichen, atmenden, ringenden und leidenden Menschen zu machen. Gewiß, die Musik vermag viel und vollbringt viel; auch hier — aber Strauß war zu jener Zeit doch noch nicht der einzigartige Seelenkünder in Tönen, der er später geworden ist (für mich am lebenswahrsten und glaubhaftesten im „Rosenkavalier"). Man hat diesen Gestalten gegenüber doch immer nur die Empfindung, daß sie schön erdacht sind — aber sie sind im Erdachten steckengeblieben, sind Prinzipien im Kostüm, mit Leitmotiven versehen und durch sie eher glossiert als diaphan gemacht. Sie sind mit Musik behängt, nicht mit ihr verwachsen. Und vielleicht kommt noch eines dazu: daß Strauß hier einem der Postulate Wagners untreu geworden ist. So ganz persönlich, nur für sein eigenes Schaffen vollgültig das Wagnerische Theorem zumeist ist — dort, wo er Gesetze der Kunst formuliert, wo er ihre Grenzen absteckt und ihr ihre Bereiche zuweist, hat er den Tiefblick des seherisch Schöpferischen und sagt Endgültigkeiten aus. Daß alle Historie und vor allem jede Art von Politik sich dem eigentlichen Wesen der Musik verwehrt, daß Musik erst im Zeitlosen und allge-

mein Menschlichen möglich und fruchtbar ist, nicht in den an bestimmte Zeitlichkeiten gebundenen zufälligen Vorkommnissen der Konvention und der Gesittung und, nochmals, am wenigsten in der Politik und dem geschichtlich Anekdotischen, das nirgends Perspektiven ins Ewige zuläßt und eben deshalb niemals zum Mythos oder zur Volkssage werden kann — das ist eine solche Endgültigkeit. Von ihr ist Strauß im „Guntram" allerdings nur insoweit abgewichen, daß die wesentliche Handlung durch politische Elemente in Bewegung gesetzt, nicht, daß sie geradezu durch sie bedingt wird. Aber das Zuständliche, die Gegensätze des geknechteten, zu verzweifelter Auswanderung getriebenen Volks, des üppigen Herzogshofs, des Geheimbundes zur Aufrichtung des Friedens, des Reiches mitleidsstarker, helfender Liebe und selbstlosen Diensts des Guten, als dessen Vertreter der Sänger Guntram hinauszieht, um in begeisterter Kraft Taten der Freiheit, der aufrechten Männlichkeit und der Ehrfurcht vor weiblicher Hoheit zu tun (und um schließlich doch zu gewahren, daß er all dies in den Banden des egoistischen Triebs, nicht als selbstverzichtend altruistischer und freier Mensch vollbracht hat und diesen Irrtum zu sühnen hat) — das läßt dem garstigen Lied des Politischen zu viel Raum. So abgedämpft es klingen mag, so sehr es zur Nebensache gemacht, so tief es vor allem unter dem Blütenreichtum der Straußschen Musik verschüttet und von all den Wichtigkeiten des Seelischen zur Vergessenheit gebracht wird — es ist doch da; und es mag sein, daß auch hierin einer der Gründe zu suchen sein wird, warum alle Versuche gescheitert sind, den „Guntram" zu den gleichen Ehren und der gleichen Kraft der Lebendigkeit zu erwecken, die sonst allen Werken seines Schöpfers zuteil geworden sind . . . Denn Richard Strauß hat gewiß mächtiger Hinreißendes geschaffen, gewaltiger Flammendes, Unvergeßlicheres in der prasselnden Leidenschaft, den heißen Garben seiner raketenhaft aufschießenden Thematik, der Besonderheit der glühenden Orchesterfarben, der durcheinanderblitzenden Polyphonie des Instrumentalstils und vor allem persönlicher Zupackendes — aber kaum jemals hat er mit reinerer Seele sein bewegtestes Selbst ausgesprochen, mit innigerer Hingabe gestaltet, was ihm zu jener Zeit den Inhalt seiner Existenz bedeutete. Gerade jenen, die auch vom Drama nur als Vorwand zu Musik und wieder Musik wissen wollen und die sich mit Geringschätzung von allem andern, von starker Menschenformung, von Symbolen des Daseins, von gedankenvoller Verkörperung großer Beispiele des Lebens und gar von aller bloß theatralischen Wirkung abwenden, müßte dieses Werk das reinste Entzücken gewähren. Es hat bei aller aufgewühlten Bewegtheit des Seelischen eine so tiefe Ruhe in der gebändigten Schönheit seiner Musik, strömt in solchem Gleichmaß der melodischen Fülle, hat einen so edlen Glanz, so viel innere Sonne, eine solche Leuchtkraft auch dort, wo die Schatten des Tragischen fallen, so viel Leben und Verklärung,

daß es eben solchen viel sagen und geben müßte, die bei den späteren Werken nicht mehr „mitgehen" zu können erklärten; so wenig es auch auf solcherweise Geartete ankommen mag. Leben und Verklärung — und die Empfindung drängt sich auf, aus welch ähnlicher Zuständlichkeit das komplementäre symphonische Werk herausgewachsen ist, das in Nächten der Todeserwartung und gefaßten Bereitseins Wurzel geschlagen hat und dessen innere Verwandschaft mit dem Tondrama, dem es erst das Erdreich bereitet hat, nicht nur aus einem ausdrücklichen Motivzitat, sondern aus der ganzen Art der Themenbildung und dem vornehmen Schimmer des Orchesterkolorits zu erkennen ist. Der „Guntram" ist, nicht nur in der Erhöhung des produktiven Kräftekomplexes, durch die der Tondichter zum erstenmal auch zum Wortdichter geworden ist (was ihm erst jetzt, nach langen Jahren, wieder zuteil wurde), nicht nur in dem Gedanklichen der Dichtung und in der Gestaltung einer inneren Krisis, sondern auch im rein Musikalischen ein Werk der Wende . . .

Freilich nicht in dem töricht gehässigen Sinn gewisser, gerade durch einigen Geist nicht ungefährlicher Gegner (wie der verstorbene Münchener Rudolf Louis einer war), die nichts Geringeres behaupteten, als daß Richard Strauß durch den Mißerfolg des „Guntram" eine Art „moralischen Knacks" abbekommen habe und daß er von da an in bewußter Berechnung des Sensationellen, der Mode, des nur durch Ungeheuerlichkeiten aufzureizenden Publikums nur mehr auf das Blenden durch geflissentlich Abnormales, Willkürliches, Perverses losgegangen sei, kalt, ohne inneren Anteil, einzig „pour épater les bourgeois" — und die Snobs dazu. Beweis: der „Zarathustra", die „Symphonia domestica", die „Feuersnot", der „Don Quixote" — nicht wahr? Es ist ja zu dumm, um ernsthaft darüber zu reden und wer dieses Buch bis hieher gelesen hat, wird es mir erlassen, eine „Widerlegung" dieser Absurdität zu versuchen. Er findet sie fast auf jeder Seite. Aber diese unfrohen Alben der Kritik hätten recht gehabt, wenn ihre Behauptung nur dahin gegangen wäre, daß der „Guntram" eine Wegscheide im Leben und Schaffen des Tondichters zu bedeuten hatte. Er hat einfach die Konsequenz seines Werks gezogen. Ist ein Unabhängiger geworden. Hat seine Zugehörigkeit zu jedem „Bund" gelöst — mag es einer um Wagner oder um Liszt oder um Brahms gewesen sein. Hat allem, was ihn innerlich gefördert hatte, menschlich schöne Dankbarkeit bewahrt, aber hat sich von da ab als Eigner und Einziger gefühlt und bewährt; keinem „ismus" mehr tributär, stolz und trotzig auf sich selbst gestellt. Mag sein, zu stolz, zu trotzig. Mag sein, daß ein Gefühl des „Justament" sich in ihm aufbäumte, da er für das Erlauchteste, das er zu geben vermochte, nur Feindseligkeit und Borniertheit einheimste, statt Dank und Freude; und daß er nur um so unbekümmerter, schroffer, waghalsiger und gegen jedes Urteil gleichgültiger und konzessionsloser, einzig dem inneren

Gebot folgte. Ich habe ja schon früher einmal sein Briefwort angeführt: „Nichts verzeihen einem die Leute schwerer, als wenn man geschrieben hat, wie's einem ums Herz war." Jetzt pfeift er auf dieses „Verzeihen". Fragt nur mehr sein Herz und sonst keinen. Nimmt jene Maske des Gelassenen, in kühler Heiterkeit sein Geschick Meisternden vor, die man an ihm kennt und die in solch wunderlichem, scheinbarem Gegensatz zu der Raserei und Gewalt seiner Tonsprache steht. Scheinbar. Denn wer ihn einmal ohne diese Maske gesehen hat — und Musik und Musizieren lösen sie ihm oft — der weiß, was es mit dieser distanzierenden Gelassenheit auf sich hat; weiß es, wie er doch oft unter all den Verkehrtheiten der Bewunderung und der Verkennung durch die Außenwelt leiden muß, und am bittersten, wenn er sich dann selber ironisiert und durch irgend ein paradoxes Wort dem Nichtverstehenwollenden wieder neuen Anlaß zu albernen Verdrehungen gibt. Und weiß, wann dieses ungeheure und jetzt noch unter dem Zwang der Selbstzucht aufgestaute Temperament sich entladet, für das sein äußeres Leben keinen Raum mehr hat, in den Stunden des Schaffens und auch in jenen des Dirigierens, wenn der Augenblick kommt, der fast alle seine Interpretationen zu solch zwingenden macht: der Moment des Heißwerdens, des Vergessens an alle Souveränität des ruhig die Geister des Orchesters rufenden, beschwörenden und beherrschenden Nachschöpfers, des Einswerdens mit dem Werk. Dann schießen Kräfte in ihm auf und knebeln Spieler und Hörer und machen sie in diesen Banden wieder ganz frei, Kräfte, die man in dem oft schulmeisterlich Beginnenden, Überlegenen, kühl Disponierenden und Aufbauenden zuerst gar nicht mehr erwarten mochte und die dann mit einer Macht sondergleichen in unvergeßliche Tumulte hineinschleudern. Er kann ja oft auch hinreißen, ohne selber hingerissen zu sein; aber wenn er es ist, erlebt man, was nicht wieder verloren werden kann, die Einzigartigkeit einer schöpferischen Stunde. Ich habe oft den Eindruck, daß der Meister, dem selbst der infamste Klatsch, auch in der Zeit vor seiner Ehe, niemals „pikante Weiblichkeiten" nachsagen konnte (und auch „seriöse" nicht), hier eine Art erotischer Betätigung findet: ein Ventil für alle Überschüsse seines leidenschaftlichen inneren Erlebens, das ihn vor der Selbstintoxikation durch nicht abreagierte menschliche und künstlerische Dinge bewahrt. Aber gerade dieses Sichverschließen gegen alles sonstige äußerliche Zunahekommen, das Versperren seines inneren Menschen, der nur im schöpferischen Augenblick offensteht, hat die wundervolle Konzentration, das Ungeschwätzige, Präzise, alles aufs Wesentliche Reduzierende seiner Werke und ihres Stils mit sich gebracht. Dies, und vielleicht das raschere und radikalere Einstellen des Willens zur Unnachgiebigkeit und Selbstherrlichkeit hat man, es mag sein, jener Mitwelt zu danken, die den „Guntram" nicht zu empfangen begehrte. Sonst nichts. Und auch dies ist wahrhaftig nicht ihr Verdienst.

Für uns, will sagen, für jene, die den Meister Richard Strauß lieben und bewundern, wie er nun einmal ist, und die sein Schaffen rückschauend von seinem Heute aus betrachten, ist der „Guntram" echtester Strauß in seinem Positiven und seinen Schwächen. Selbst die Dichtung, in deren jugendlich-wagnerisierendem und manchmal rhetorischem Tonfall man ihn und die ihm zu allen Zeiten eigene natürliche Frische weniger stark empfindet als in ihrem geistigen Gehalt, der das ganze Wesen des jungen Künstlers und die seelischen Prozesse seiner damaligen Zeit klar macht, kann nur von dem einen stammen, der mit solcher Kraft des Verstehens und Entzückens in Wagners Welt eingedrungen war und der mit der gleichen Kraft des Aufrichtigen, der sich zu eigenem Schaffens aufgerufen fühlt, diese Welt verläßt, mit dem Gefühl unauslöschlichen Dankes für alle in ihr empfangene Bereicherung, aber in der mutig eingestandenen Erkenntnis, daß sie nicht mehr die seine bleiben könne, daß er ihr entwachsen sei, gleichviel, ob die andere, eigene, in der er nun endgültig heimisch bleibt, eine bessere, den Mitmenschen gemäßere oder eben nur die ihm einzig gemäße ist. Kaum ein andrer nach Bülow und neben Gustav Mahler hat es besser als Strauß gewußt, weiß es besser als er, welchen künstlerischen und geistigen Kosmos der Name Richard Wagner umschreibt. Es muß ein Abschied gewesen sein, fast so schmerzlich wie der Nietzsches von dem Erlebnis seiner Jugend, das Wagner heißt; wenn auch nicht so verlustreich, denn Strauß ist ja dem Meister nicht abtrünnig geworden, hat seine Fahne bis heute treu vorangetragen — sein bis zur Unbesonnenheit tapferer offener Brief in der „Parsifal"-Frage hat es bewiesen — und sein Kunstwerk ist ihm das gleiche, hohe und unantastbare geblieben. Er hat sich nur zur Selbstbefreiung des einst Hörigen (der er auch nur scheinbar, niemals wirklich war) durchgekämpft. Und das dramatische Werk, das dem „Guntram" folgte, hat, von seinem Inhalt abgesehen, eine ganz persönliche Huldigung für den Genius, der für Strauß ein Höchstes der Kunst und der Erkenntnis bedeutet: die letzte Seite der Partitur trägt die Worte: Beendet am Geburtstag und zu Ehren des „Allmächtigen". Berlin, 22. Mai 1901. Der Allmächtige ist ihm Richard Wagner stets geblieben, auch als er seiner Geisteigenschaft entronnen war und als es dies bekennen hieß. Aber es mag ihm um so schwerer gefallen sein, als er mit diesem Werk der Selbstbehauptung auch Alexander Ritter verlieren sollte, den Herold des Wagner-Reichs, den Führer in diese Wunderländer der Kunst, der ihm die klarste Einsicht in ihr Wesen (und dadurch in das eigene) gebracht hatte und dem er in schöner Dankbarkeit in der Gestalt des Sängers Friedhold ein Denkmal gesetzt hat.

Das ist im „Guntram" zum Drama und zur Musik geworden. Wäre es auch zu lebensstarker Gestaltung der Charaktere gediehen, so hätten wir ein Meisterwerk, das man am „Lohengrin" messen könnte. So wie es ist, be-

deutet es ein schönes Dokument für seinen Schöpfer und eine adelig schimmernde Kette thematischer und gesanglicher Juwelen.
Ich entsinne mich keiner analytischen Arbeit über den „Guntram", kann auf keine verweisen und kann auch selbst keine geben, ohne die Disposition dieses Buchs zu sprengen. Aber da es hier nicht bloß um Musik von Richard Strauß geht, sondern auch um die einzige Dichtung, die man von ihm kennt, wird es vielleicht nicht ungebührlich sein, beides in seinem gegenseitigen Ergänzen aufzuzeigen, wenn auch bei sparsamster Andeutung des thematischen Gefüges, die dem Leser, ich hoffe es, Lust machen wird, an der Hand des Auszugs die unwesentlicheren, wenn auch deshalb nicht minder fesselnden und geistvollen Beziehungen der Motive weiter zu verfolgen. Dabei kommt es mir hauptsächlich darauf an, die prinzipielle Gleichheit des thematischen Verfahrens und auch des Wesens der schwungvoll beredten, glanzvoll aufsteigenden Melodik dieses Werks und der späteren Straußschen Bühnenwerke festzustellen; nur die Art der Ausdrucksweise, das innere Tempo, die Ungeduld des vorwärts, immer vorwärts eilenden Dramatikers, die fieberische Lebendigkeit des Motivengewimmels ist anders geworden. Das Wesentliche nicht. Der „Guntram" bleibt ein Hauptwerk seines Schöpfers. Auch, wenn er selbst es in ironischer (und wohl auch etwas galgenhumoristischer) Resignation zur ewigen Ruhe bestattet hat. Es harrt der Auferstehung. Trotz alledem.

„Bürgerkrieg rast durch die Lande, es mordet der Vater den Sohn, der Fürst sein eigen Volk." Verzweiflung herrscht; Auswanderung und Aufruhr sind ihre Folge. Der alte Herzog zwar will das beste, glaubt dies beste auch erreicht, hält alle Empörung nur für Aufstachelung durch treulose, abtrünnige Vasallen und ahnt nicht, daß sein künftiger Eidam durch seine Härte, seine Willkür und seine brutale, tyrannische Gewalt all das Unheil verschuldet hat. So wird die Heimat entvölkert: durch Flucht der zum Äußersten Getriebenen, durch das Schwert der Unterdrücker, die den Aufstand ahnden und die Entfliehenden zurückjagen. Einer solchen Schar landesflüchtiger Männer, Frauen, Greise und Kinder tritt, wenn der Vorhang sich teilt, der Sänger Guntram entgegen, als ein Sendbote des Bundes, der den Werken liebreichen Mitleids, des Friedens und der Freiheit im Sinne eines wahren Christentums dienen will und unter dessen Dogma sich all seine Glieder zu beugen haben.
Ein Orchestervorspiel, breit hingespannt über lange Orgelpunkte und von liegenden Stimmen in hellen, weichen Akkorden sanft überstrahlt, führt zu dieser ersten Szene hin. Der Quartsextakkord von G-Dur schwebt in mildem Leuchten über dem Thema der werktätigen Liebe (1) und seinem ernst rufenden Ausklang (1 a). Wiederholung des Motivs in C-Dur (diesmal zum

Sextakkord); dann aber überschatten Wolken das Bild, unruhevolle Tremoli modulieren rastlos zu wechselnden Tonarten, nur Teilmotive des ersten Themas (1 b und 1 c) schimmern aus dem Dämmer hervor, bis der Ruf 1 a dreimal in leisem Nachdruck ertönt und zur Beschwichtigung mahnt. Erst in G-Moll, dann in ruhigem Es-Dur senken sich die Tremoli nieder und leiten nach As-Dur über; das Thema der Selbstüberwindung und gleichzeitig das des schmerzlichen Lebewohls an die Geliebte, mit dem auch die Schlußszene ausklingt, breitet sich in weihevoller Gefaßtheit hin (2). Wieder der Ruf 1 a, immer aufs neue in Thema 1 und sein Teilmotiv hineintönend, zu dem leisen, aufwühlenden Schwirren der Streicher; eindringlicher noch und in erweiterter Form schwebt der Ruf auf, dann kehrt Motiv 1 wie zu Anfang wieder. Streng und gebieterisch die Andeutung eines neuen Themas, das des Bundes (3 a); das der sühnenden Strafe folgt (4), gleichsam in vielstimmigem Urteilsspruch, in Imitationen auftretend und immer wieder von dem ernsten, frommen Ruf 1 a durchwirkt; dann neuerlich Thema 1 (man fühlt jetzt schon den geistigen und den musikalischen Zusammenhang dieser beiden, mit der gleichen Wendung beginnenden und in ähnlichen Bildungen fortschreitenden Motive 1 und 2!) — und jetzt das Thema des Bundes, in verhaltener Drohung aufgerichtet (3 b), aber immer noch nicht zu Ende geführt. Ein Durchführungssatz kombiniert in archaisierender Polyphonie Thema 4 mit einem neu hinzutretenden (5) und mit dem Teilmotiv 1 b, das ja auch die Motive 4 und 5 in ihrem Linienzug aufgenommen haben; höchste Steigerung mit dem immer heftiger insistierenden Thema 1 b, Beruhigung im Ausklingen von 4 und 5, ganz leise und gerade dadurch unheimlich in seinem starren, beschwörenden Ernst das Bundesthema, jetzt erst in seiner vollen Gestalt (3 c). Und plötzlich ein Hellwerden: das Thema Guntrams und seiner Sängerberufung steigt in ritterlichem Schwung an (6 a), eine echte Strauß-Melodie in ihrer rhythmisch kontrastierenden Lebendigkeit; zuerst nur wie aus der Tiefe heraufklingend, dann aber gleich „hoffnungsvoll bewegt" (6 b) — hier schon die charakteristische Art der Straußschen Themenbildung, die dem jubelnden Aussingen einer Melodie gern ihren Beginn als Gegenstimme gesellt. Zwei finstere Motive schließen an, ein aufzuckendes, zu kriegerischem Laut (7) und ein trotzig aufgerecktes (7 a), das eines der Empörung zu sein scheint. Die dramatischen Motive sind angeschlagen. Der Vorhang hebt sich über einer Waldlichtung: Guntram tröstet und labt die Auswanderer (8) und läßt sich von ihnen berichten, was sie in die Flucht schlägt. Thema 7 a, umgestaltet (9) und in vielfältiger Verwebung, unterstreicht die bösen Worte, die er hören muß: „Bitterste Not, Hunger, Elend, verwüstete Fluren, verbrannte Dörfer" wollen sie verlassen: „Kein Kanzler hilft uns, Vasallen höhnen; die einzig uns hörte, Freihild — gewaltsam getrennt vom geliebten Volke blieb auch sie"

(immer 9 in verschiedener, zuletzt sehr warmer und zarter Gestaltung). „Drohend erhebt sich das arme Volk (1 b, schmerzhaft, in herbem Aufschrei), die Führer gefangen und grausam gerichtet — durch ein Wunder entgingen wir der Verfolgung." Hier hat Guntrams Sendung zu beginnen; aber er ahnt es erst jetzt, daß er am Ziel ist, da Friedhold, sein Genosse und Führer, sich von ihm abscheidet — gewichtig und düster klingen die Motive 4 (dieses aus dem Bundesmotiv geholt, was erst aus der endgültigen Fassung des Themas 3 c ersichtlich wird) und 5 zu seinen Worten: „Schwer ist das Leben, gottgefällig unser Werk! Treu deiner Pflicht gedenke deines Schwures! Des Bundes Segen geleite dich! Leb' wohl nun, Streiter der Liebe!" Und er geht. Guntram, der ihm nacheilen will (6), weiß, daß jetzt seine Zeit, die Zeit der Liebestaten gekommen ist; Thema 7 a, hastig, drängend (in Verkleinerung) zeigt an, wo er sie tun kann. Die Flüchtigen brechen auf (die wehvolle Fassung des Mitleidsmotivs 1b [vgl. 9 a], verbunden mit 9), sie danken dem Helfer (immer noch 9) und eilen von dannen. Der Sänger blickt ihnen gedankenvoll nach (10) und versinkt in Träumerei, ganz eingesponnen vom Frühlingszauber der Natur, „in süßem Erinnern des Kindheitstraumes" (11 — die gleiche Motivbildung wie die des Kindheitsthemas in „Tod und Verklärung"; von dem Symptomatischen des schon erwähnten Zusammenhangs mit der symphonischen Dichtung abgesehen auch bezeichnend für die merkwürdige Assoziationsgabe des Meisters, der dem seelisch gleichen Zustand auch dasselbe oder doch ein nah verwandtes Tonsymbol gibt). Schwärmerisch entfaltet sich das Guntram-Thema 6 a, zum drängenderen Dreivierteltakt gewandelt, im vielstimmigen, imitatorisch verwebten Gesang des Orchesters und der Menschenstimme, ein Frühlingshymnus, der bald ernsteren Tönen weicht: „Friede der Unschuld (11), Glück ohne Wahl (6 a)! Hoffnungsfreude? Schweigen der Liebe (2) — leichtbetörte Sinne (9)! Weh, welch Erinnern: durch das täuschend holde Getön dringt der Schmerzensschrei der geängstigten Seele" (9, nur mehr bei dem Wort der durch die Wut des Menschen gestörten „Schönheit der Natur" wieder die Andeutung des Hymnus 6 a. Die Bedeutung der Themen ist so klar, daß sie nur genannt, nicht „erläutert" zu werden brauchen — ein Verfahren, das auch weiterhin im gleichen Fall beibehalten werden soll). Ein heftiges Motiv der menschlichen Raserei (12) zu den Worten „Der sündige Mensch in der Leidenschaft Bann" und zu den eingangs angeführten vom Bürgerkrieg, der das Land zerfleischt; — und jetzt hat Guntram den Sinn seiner Berufung erfaßt: „Heiland, mein Herr, ich erkenn' deine Hand (leidenschaftlich der Ruf 1a, verkürzt), der du gelitten den Tod am Kreuze (1a und b), den Menschen die Liebe wieder zu wecken, du legtest ins Herz mir den weihvollen Drang, dein Wort zu künden in begeistertem Sang! Schwellenden Akkordes steh' mir nun bei im heiligen Werke, du meine Leier!" (Ein stür-

misch aufloderndes Thema, 13, in dem der Ausklang des Bundesmotivs 3 c, bezw. 4 mitschwingt.) „Mutig hinein ins Lager der Sünde, an den Hof des grausamen Tyrannen!" (Das finstere Motiv 7, von dem schmerzlichen Seufzer der Bedrückten [9 a = 1 b] übertönt.) Und nun in schwärmerischem Gesang (14, immer wieder von 9 und 9 a durchzogen): „Eintracht, Versöhnung will ich dir bringen, armes, geknechtetes Volk — auf, ans Werk, Streiter der Liebe!" (Thema 7 a, gefolgt vom Guntram-Thema 6 a in flammendem Enthusiasmus.) Er wendet sich zum Gehen; da gewahrt er ein junges, schönes Weib, das hastigen Schrittes (15 a) dem See zueilt: „Du mein Befreier, endige die Not, deine klare Flut begrabe mein Weh." (Das Motiv ihrer Erschöpfung und todessehnsüchtigen Erregung: 15.) Im letzten Augenblick erfaßt der Sänger die Frau und hindert die wild Abwehrende am Selbstmord (ein echt Straußscher, vieldeutiger Motivenkomplex: 15 schildert die Verzweiflung der Lebensmüden, 7 a, das Motiv der Bedrückung und Empörung, die Ursache ihres Entschlusses, 3 c I (bezw. 4) das Gebot des Bundes, dem Guntram hier lebensrettend gehorcht). Es ist Freihild, die Herzogstochter, die er ins Leben zurückgeführt hat; er versucht der Ohnmächtigen beizustehen (1 b, bezw. 9 a), aber die Erwachende bricht in heftigen Vorwurf aus (16 a): „Kein Ende der Qual! — Du hast's getan!" Er spricht ihr zu (16 und 9 a verbunden): „Vor schwerer Sünde hab' ich dich bewahrt." Aber sie schüttelt trostlos den Kopf: „Siehst du den Tod dort über dem See (15)? Erlösung verheißend winkt er mir zu" — und sie will sich losreißen und wieder dem Wasser zustürzen. Wieder hält er sie (16 a): „Fasse dich, Frau! Nicht geb' ich dich frei!" Da klingen Jagdhörner, erschreckt horcht das junge Weib auf, der Troß ihres Vaters will näherkommen, sie fällt dem Sänger zu Füßen, er möge sie lassen: „Sei barmherzig!" (16 b). Er versucht, ihr zuzusprechen (sein erregter Gesang wird immer wieder vom Guntram-Thema 6 durchströmt), aber sie hört ihn kaum: „Glückverheißend, dem Unglück erkoren! So jung, so schön — so furchtbar elend! Verhaßter Minne schrecklicher Zwang (das Motiv dieses Zwanges, 16 c) — und ich kann es nicht enden, dies qualvolle Leben!" 16 b in breiter Symphonik, indes Guntram die Schluchzende anblickt und endlich erschütterte Worte an sie richtet (ein liebreich zarter Gesang: „O, faßt, beruhigt Euch, holdeste Frau") — aber die Hoffnungslose weist ihn ab (16), sie hat dem Leben entsagt, den Trug der Liebe erkannt, die Taten des Mitleids sind ihr verwehrt (Motiv 9, ganz milde, und ein neues, inniges, 17 a, erst später ganz entfaltet, an das sich ein bewegtes Thema der Helferfreude schließt, 16 d, um sich dann mit 17 a zu verbinden): „Allüberall Öde! Oh, wie mich schauert!" (17 — das Teilmotiv 17 a löst sich gleich einem schönen Erinnern aus der Düsterkeit des Übrigen.) Guntram ahnt, daß hier seine erste Tat zu vollbringen ist. (17 dauert an, erst seine Frage „Wer bist du, Frau", wird vom Überkreuzen des Motivs 17 a begleitet.)

Aber den Sänger höhnt sie: „Zieh' an den Hof, wo man die Fahrenden ehrt." Er unterbricht sie, indes die Hörner der Jagenden näher tönen: „Oh, wie verkennt Ihr mich, höret doch, Frau!" Und sie schlägt ihn, der sie neuerlich hindern will, ihr Leben im See zu enden, ins Gesicht und eilt dem Wasser zu; aber da klingt ihr Name „Freihild" aus der Ferne (18, das Thema der Herzogstochter) und Guntram stürzt ergriffen zu den Füßen der betroffen Einhaltenden: „Freihild, Freihild, des Herzogs Tochter, die Mutter der Armen" — und ihrem Motiv 18 folgt ein feurig ergriffenes, aus 17 a gebildetes Gesangsthema (19), über das sich des Sängers Stimme in heller Begeisterung erhebt: „Zum Heil dir erkoren, sandte mich Gott! Ein hehrer Stern leuchtet zum Ziel: deiner Leiden Beistand, deiner Qualen Trost!" Verwirrt und erstaunt blickt sie ihn an (19 in erregtem Echospiel der Stimmen) — aber er hat nicht mehr Zeit, sich ihr zu entdecken; ein flüchtiges „Vertraut mir nur" wird durch des Herzogs und des Narren Auftritt abgeschnitten, die in Sorge und Furcht nach Freihild gesucht haben. Entzückt schließt der Herzog die Tochter in die Arme. Ein freudiges Motiv, 20 a, deutend auf sein Aufatmen von der Angst um sein Kind, eines, das dem Herzog zugehört und das schon früher, verzerrt während Freihilds Hohnworten, vergrößert während seiner Rufe nach der Tochter, erklungen ist (20 b), beherrschen in marschartig geschürzter Melodie den Anfang der Szene. Der Herzog dankt Guntram für den Schutz Freihilds und fragt nach seinem Namen und Ziel; und rasch entschlossen nennt der Sänger den Herzogshof (Thema 20 b, leicht und beschwingt). „Den du suchst, der Herzog steht vor dir. Erbitt' eine Gunst, sie sei dir gewährt." (20 b). Aber ehe Guntram erwidern und der Herzog den Sänger einladen kann, ihm als Gast zu folgen, hört man Lärm und Schreie: Herzog Robert, Freihilds Gemahl, hat die Auswandernden ergriffen und treibt sie mit Schlägen und brutalen Worten zurück. Während alles sich den Kommenden zuwendet, flüstert Guntram der erstarrten Freihild rasch zu: „Fasse dich, Fürstin, und baue auf mich (das aus 7 a geholte Thema der Fürstlichkeit), — nicht bin ich, der ich dir scheine: Verstellung heischt ein hohes Ziel; bald wird dir Kunde meiner Sendung, bis dahin vertraue mir!" Und ein innig beseeltes Thema der Liebe und des Vertrauens (21) sagt aus, daß in beider Seelen die gleiche Empfindung erwacht ist. Jetzt treibt Herzog Robert die Armen scheltend und fluchend mit den Jagdspeeren vor sich her, aber Guntram tritt schnell gefaßt vor den Herzog: die verheißene Gunst soll die Freigabe dieser Bedrängten sein. Robert schäumt vor Wut; auch der Herzog runzelt die Stirn, indes die Flüchtlinge betteln und winseln (9 in Sequenzen) und auch der Narr für sie bittet (sein zierlich tänzelndes Motiv 20 c). Der Herzog sieht in Guntrams Wunsch nur eine Umgehung des Gesetzes, das den Rebellischen strenge Strafen verhängt hat; aber er entsinnt sich des Dienstes, den er Freihild erwiesen (20 a): „Wenn ich heute dir halte mein

Wort, nicht ein zweites Mal wag' es, meine Huld zu erproben." Drohend und über ihre Flucht ergrimmt tritt Robert zu Freihild: „Bietest du mir Trotz? Hüte dich, Freihild!" (Das Thema des Ehezwangs, 16 c.) Der Herzog wendet sich zu den Jagdgenossen (20 b): „Zum fröhlichen Mahle" — und zu Freihild (20 a): „Auch dich, meine Tochter, möcht' ich länger nicht missen beim rauschenden Feste — kehre zurück in unseren Kreis!" (20 b, bezw. 24 und 26). Sehr zart klingt Thema 21, während sie mit einem Blick auf Guntram erwidert: „Ich folge, mein Vater" — endlich lockt sie ein Sängerfest oder Siegesfest, das sie bereiten, Elisabeth ähnlich, der sie ebenso verwandt ist wie der Heiligen, die den gleichen Namen trägt. Freudig klatscht der Narr in die Hände: „Heidideldumdei! Unsre Frau kehrt nun zurück!" Die Motive des Festes (22 — ein heiter glänzendes, fahnenflatterndes D-Dur-Thema) und des Herzogshofs (24, die Vergrößerung von 20 b!) alternieren und schließen sich zu einem kleinen, froh und kräftig hinschreitenden Satz, der auch das Freudenmotiv 20 a aufnimmt und in ein reichgegliedertes, warm aufstrahlendes Quartett übergeht, das auf dem Guntram-Thema 6 a aufgebaut ist, das Festmotiv 22 als Zwischensatz einfügt und mit dem herrischen Thema 7 a, dann mit den jauchzenden, ineinandergeschobenen Teilmotiven von 6 a und schließlich mit dem verbreiterten Herzogsthema 24 in brausendem Jubel ausklingt. Wie hier aber, neben der Plastik des Thematischen, auch schon jeder Charakter in der Führung der Singstimmen und ihrem Tonfall gezeichnet wird, Guntram verzückt und schließlich mit überschwenglicher Inbrunst das Kruzifix küssend, der Narr in drolliger und doch heimlich wehmütiger Munterkeit, Herzog Robert verbissen, grimmig („Lumpe und Bettler sind ihr Gefolge, doch so ihre Würde als Fürstin vergessen! Ein fahrender Sänger — das ist unmöglich") und heuchlerisch, wenn er die Abseitsstehende lebhaft um Vergebung bittet, der Herzog einigermaßen Landgraf Hermannhaft-konventionell (wie ja dieses ganze, trotz Freihilds Anwesenheit sonderbarerweise der Frauenstimme entratende Ensemble einigermaßen an das Septett des ersten „Tannhäuser"-Aktschlusses mahnt) — darin zeigt sich schon der spätere Strauß, der, oft in schlagender Prägnanz, oft geradezu Hogarthisch in bösem Hohn oder mit Goyascher Kraft, oft auch danebengreifend, solche vielstimmige Porträtzeichnung (im „Rosenkavalier" und in der „Frau ohne Schatten") zu fesselnden Klang- und Charakterbildern gesteigert hat.

„Das Siegesfest am Hofe des Herzogs" betitelt der Tondichter das freudenstrahlende, heiter angespannte Vorspiel zum zweiten Akt. Ein Satz für sich, musikalisch geschlossen in seinem frohlockenden Hinziehen: Jubelgesänge klingen, Banner wehen, Lanzenspiele ritterlicher Art und heimlicher Minnedienst werden in Einzelheiten der Thematik zum Bilde und das prangende Festmotiv 22 spannt sich über das ganze Stück. Aber es ist auch Seelenmalerei für sich; die Empfindungen der handelnden Gestalten

und das Ziel ihres Wollens wird aus diesen Tönen dem, der zu hören und zu lesen versteht, in voller Deutlichkeit offenbar. Zunächst dominiert das Thema des Festes (22) in absolutistischer Alleinherrschaft; erst nach immer wiederkehrendem Ausbruch seines hell schmetternden Erklingens greifen andre Motive ein; „roh", triumphierend, das vergrößerte Herzogsthema (24) und das Freudenmotiv 20 a dazu; wiederum das festliche Aufrauschen (22), in fessellosem, abgerissenem Jauchzen und ungestüm losprasselndem Geigentumult gesteigert — und jetzt ein ganz andres Bild: Freihilds und Guntrams Gefühle werden in dem Thema des Vertrauens und der Liebe (19) laut, dem sich das Motiv von Freihilds Mildtätigkeit (dem zu sanfter Würde gewandelten Motiv der Unterdrückung, 9) in bewegter Wärme gesellt (23). Neuerlich das Festthema 22, diesmal von dem Freudenmotiv 20 a und dann von dem vergrößerten und auch vom ursprünglichen Herzogsthema (24 und 20 b) durchzogen. Heftiges Ansteigen mit 24 und 9, wild dissonierende Akkorde, Stille — nur ein beklemmendes Beben in der Tiefe; beinahe gewaltsam in seinem losfahrenden, aber gleich durch den Beginn des Herzogsthemas (24 a) aufgehaltenen Selbstüberschreien das Motiv 22; und wieder ein Beschwichtigen: das Thema des Narren (20 c), das beim ersten Aktschluß nur flüchtig angeschlagen worden ist, hüpft jetzt zierlich und in hellem Schellenläuten seiner bunten Kappe herbei (25; interessant die Begleitung, die gleichsam ein geheimes Aufbäumen versinnbildlicht — 25 a — und die eine merkwürdige Ähnlichkeit mit dem zerrenden Motiv des Opferzuges Klytämnestras in der „Elektra" aufweist, wohl nur zufällig und doch deutbar als neuerliches Beispiel Straußscher Assoziation: wenn es hier auch nur ein menschliches Opfertier ist, das zur Preisgabe seines Ichs geschleift wird, schließlich bis zu völliger Selbstentäußerung!). Das Narrenthema 25 und das Festmotiv 22 klingen jetzt in enger Verschlingung weiter („sieht" man nicht den Buckligen, der, Weh im Herzen und Spott auf der Zunge, die hochedle Versammlung belustigt?) — wieder tönt das Herzogsthema 24 in brutaler Gewalt hinein; und schließlich ein frenetisches Ausklingen mit 22, den Jubelschreien von vorhin, dem herrisch vergewaltigenden Motiv 24, das jetzt unmittelbar den Thementeil 22 a fortsetzt. Vorhang auf.

Festgelage am Hofe des Herzogs Robert, Freihild neben dem Fürsten, Guntram abgesondert von dem ganzen Troß der Vasallen, Minnesänger und Pagen, die sich in der Halle drängen. Der Narr zu Füßen des Herrschers, auf seiner Laute klimpernd, in bitterster Ironie scheinbar ein Lied improvisierend, das „sein" Thema 20 c um die Wette mit dem Orchester variierend, in Wirklichkeit grausame Wahrheit aus gequälter Seele bedeutet: „Einsam saß ich in meiner Kammer; über Gnad' und Gerechtigkeit dachte ich nach — da klopft's, ich öffne — welch ein Jammer!" Verzweifelt wirkt die krampfhafte Lustigkeit seines Gelächters: „Ha, ha, ha!

Vor mir steht bleich, halb verhungert, zerfetzt das Wams, ein trauriger Mann und bittet mich um Obdach und Brot." Immer mehr scheint der Narr seiner Umgebung zu vergessen; klagend mengt sich das Mitleidsmotiv 1 b (= 9 a) in das Narrenthema: „Es schnitt mir ins Herz sein klägliches Flehn, ich führ' ihn herein, will ihn bewirten — da wecken seine Wunden Argwohn in mir: nach der Ursache fragend erfuhr ich von ihm, daß sie entstammten der letzten Schlacht, die gegen dich, Gevatter, der Plebs geführt! Da packt' ich ihn an und warf ihn hinaus!" Schneidend der unheimliche Gegensatz des immer munterer und heiterer werdenden Gesanges, des drastisch klingelnden Narrenthemas und der Trostlosigkeit der hohnvoll argen Worte: „Schau' an den Narren, rief ich ihm nach, statt deiner Wunden habe ich Taler! Ergründ' das Geheimnis der Fürstengunst, bis dahin bettle, dummer Tölpel!" Herzog Robert droht dem Frechen mit Schlägen — da klingt rauschender Harfenschlag; vier Minnesänger sind in des Saales Mitte getreten. Ihr serviles Wesen wird gleich durch das Anfangsmotiv gekennzeichnet: das Herzogsthema 24 wird zum preisenden Hymnenmotiv (26) und „mit hohl-feierlichem Pathos" stimmen sie den schulmeisterlichen Bardengesang an, wie man ihn zur Guntrams-Zeit in den meisten Magisterfolianten der nachwagnerischen „Musikdramen" (oder was sich so nannte) finden konnte: 26 a — auch diese „Melodie" speichelleckerisch aus dem Herzogsmotiv gebildet und nur durch das zeitweilig hineinkichernde Narrenthema erträglicher gemacht; Motiv 24, bezw. 26 und 9, das der Unterdrückung, schließen in triumphierendem Bombast ab. Lebhaftes Treiben im Saal; von der allgemeinen Bewegtheit übertönt, flüstern drei aufrührerische Vasallen rebellische Worte, indes das Herzogsmotiv (20 b) wie in verhaltenem Zorn in der Tiefe grollt: „Feile Schwätzer! Was hilft dieser Frieden? Aller Einkünfte bar bei Tyrannen zu betteln — welche Schmach für uns!" Und: „Schweig' hier im Saale! Noch kann sich's wenden!" Nur Guntram hat ihr Raunen vernommen und fährt entsetzt auf (6 a): „Gott, was hör' ich? Empörung auch hier?" Dem Herzogsthema gesellt sich das verzerrte Festmotiv 22. Und während die Barden vom Herzog beschenkt werden (20 b), brütet er vor sich hin: „Vergebens wird hier tönen mein Sang für Liebe und Recht." Thema 6 a, aufgewühlt, immer wieder stockend, gleichsam nach einem Entschluß ringend, deutet seinen inneren Kampf an. Er will fort; da fällt sein Blick wieder auf Freihild, die anteillos geblieben ist und jetzt den Kopf wendet; der Herzog hat sie angesprochen: „Noch scheinst du traurig; kann nichts dich erheitern?" Das Motiv der Freude, 20 a, verstärkt seine Worte; ein neues, sehnsüchtig ins Weite greifendes, erklingt zu ihrer abbittenden Antwort: „Noch bin ich nicht gewöhnt an dies glänzende Treiben." Aber dieses Thema (27) hat nichts mit dem zu schaffen, was sie spricht; es ist eines der immer heißer in Guntram (und wohl auch in ihr) aufglühenden Liebe

und der verzehrenden Blicke des Sängers. Von der nicht abzuweisenden Ähnlichkeit mit dem Liebesthema Tristans und Isoldens ist schon zu Beginn dieses Abschnitts, auch in bezug auf das Charakteristische des nicht getilgten, auffallenden Anklangs gesprochen worden. Das Motiv tönt in überschwenglicher Schwärmerei weiter: „Freihild, du Holde, mitleidvoll Reine, wenn ich singe, wird dein Herz dem Sänger entgegenschlagen?" Er schrickt auf; die Stimme des Herzogs hat ihn getroffen (27 a, dann 20 b): „Du starrst ins Leere, fremder Sänger — auf denn, Guntram, zeig' deine Kunst!" Aufmerksam und in gespanntem Sinnen blickt Freihild auf ihn, dessen Sendung sich ihr jetzt enthüllen soll (Thema 21 erinnert an sein verheißendes Wort) — und Guntram nimmt die Leier zur Hand und stimmt seinen Friedensgesang an. Ein weit hinschwingendes Stück von eindringlichster Begeisterung in erlesener, nachdrucksvoller und hohe Botschaft verkündender Melodik; es ist zur Zeit der ersten Guntram-Aufführungen berühmt gewesen, ist wieder vergessen worden und hätte doch gerade jetzt, in diesen Jahren des Zerfleischens und des Bluts, wie ein zündender Mahnruf in alle Herzen dringen und sein Gebot der Liebe, der brüderlichen, friedvollen Arbeit, der helfenden Gemeinschaft aufstachelnd und beschämend bis zum Mächtigsten und bis zum Geringsten unserer Heimat tragen müssen. Richard Strauß hat das Recht gehabt, während des Krieges zu schweigen, keine Manifeste zu unterzeichnen und keine zu widerrufen, nirgends Anteil an politischen Dingen zu nehmen, nur an seinem Werk weiterzuschaffen und auch keine der „vaterländischen" Flugschriften in Ouvertüren- und Symphonieform zu erlassen — doppeltes Recht: denn was er zu all dem Gräßlichen, Widersinnigen, frevelhaft Menschenmörderischen dieser „großen Zeit" zu sagen hatte, hat er längst in diesem erlauchten Werk, in diesem von hochlohender Vaterlandsliebe brennenden Friedensgesang in Worten und Tönen ganz großer, wenn auch allzu abstrakt undramatischer Art ausgesprochen.

Er setzt ganz improvisatorisch ein; es ist, als müßte sich der Sänger erst völlig sammeln, sich ganz seinem inneren Licht hingeben und sein Instrument prüfen: fast achtlos gleiten die Finger über die Laute, die nächstliegenden Worte werden rezitativisch aufgegriffen, um dann die Inspiration walten zu lassen: „Ich schaue ein glanzvoll prunkendes Fest, eines blutig erkämpften Sieges Genuß — betrübt steh' ich mitten im Glanze, sonnengeblendet (Thema 27 sagt aus, welche Sonne er meint) wendet mein Auge den Blick nach innen (das Motiv der Sendung, 21), wo zart und mild Erinnerung bewahrt ein herrlich Bild; ich sehe den Frieden." Und nun, während ein seraphisch hinschwebender Orchestergesang auf weißen Fittichen sanft zur Höhe steigt (28), entfaltet sich seine Vision, fern aller Wirklichkeit; das Teilmotiv 28 a tritt melodieführend hervor und wird, indes 28 weiter schimmert, in Verkleinerungen und Umbildungen abge-

wandelt. Immer noch 28: „Frei atmet alles, was lebt, beglückt von der Ahnung holder Nähe" — und die Nähe Freihilds, die er spürt, begeistert ihn zu immer vollerem, von hingerissener Liebe getragenem Gesang (27): „Das Herz des Menschen, der ihn erschaut, durchströmt ein namenlos wunderbar Wonnegefühl." (Vielleicht ist die Bemerkung nicht überflüssig, daß ich mir des wagnerisierenden Pathos der rhetorischen Worte vollauf bewußt bin; aber vielleicht auch die nicht, daß es hier mehr auf den Inhalt und die Gesinnung als auf die Wahl der Worte ankommt, die ein ganz und gar im Wagner-Reich verwurzelter junger Künstler ohne Empfindung für ihre anämische Gespreiztheit, ja beglückt über den abgelauschten Tonfall, dem freilich die sprachbildende Kraft des Urbilds fehlt, unter geflissentlicher Verleugnung der eigenen Natürlichkeit und Schlichtheit verwendet hat — einer Natürlichkeit, die trotzdem immer wieder, gleichsam hinter dem Rücken des Dichters, hervorbricht.) Immer persönlicher wendet sich der Gesang an Freihild, zu „ruhig schwebenden", von 1 b durchzogenen Motivbildungen: „Nun hält er an — o blickt in dieses Antlitz, liebevoll rein, von Mitleid verklärt! Teure Züge mein' ich zu schauen (Motiv 19 = 29 zeichnet sie) — der Geliebten Bild! — Ein segenspendender, weicher Hauch beugt die Halme, den Landmann zu grüßen . . ." Eine neue Melodie schwillt an, in echt Straußschem Ansteigen, Terzen- und Sextenschwelgen und in jener Triolenbelebung, die für seine melodisch-rhythmische „Phrasierung" (das scheußliche Wort sollte durch ein mehrsagendes ersetzt werden!) so durchaus bezeichnend ist (30); sie entfaltet sich zu dem Drängen und Jauchzen der „glühenden Feuerlilien-Straußweis'" (31): „Freies Blühn weckt überall der süße, belebende Odem; noch sprießet auf des Fleißes Saat zu der Eintracht ruhigem Glück." Aber noch während der Sänger ekstatisch weiterschwärmt, von den edelsten, zum Höchsten emporstrebenden Kräften, von den Weckrufern des Guten, die die Menschheit im Wahnbild von des Lebens Not erlösen, breiten sich dunkle Schatten über das Bild. Die Themen des Bundes, der Tat und der Sühne (4, 5 und 1 b) klingen auf. Er erkennt das Trügerische des Bundes, noch unbewußt, aber in deutlichem Gefühl (Motiv 3 c, wieder in 28 übergehend). „Wie Himmelsbotschaft dringen diese Töne" Freihild ins Herz (21), auch der Herzog ist ergriffen, die Vasallen lauschen in atemloser Spannung, nur Herzog Robert bleibt höhnisch kalt und abwehrend. Und wird schließlich von Grimm erfaßt; denn Guntram beschwört jetzt die schauerliche Wirklichkeit herauf: „Von der Ferne welch wütendes Grausen! Ein feuriger Sturmwind jagt tosend heran" (Motiv 32, bezw. 33 a in andeutender Vorwegnahme als Ausdruck der blutigen Willkür) — der Würger erscheint, die Brandfackel schwingend (32): „Muß ich ihn nennen, des Krieges Dämon?" Heulend und fauchend wird das Orchester entfesselt, in den Orkan gellt immer wieder Motiv 32, peitschend saust das

Motiv wie von wilden Schlägen hingefegt weiter (33 — „Mit blutiger Geißel peitscht er den Haß auf"), furchtbare Orchesterschläge (34) — die Musik wird zum Totentanz, von Grauen erfaßt verhüllt Freihild ihr Antlitz, aber unerbittlich fährt Guntram fort und immer wütender krachen die Streiche des mörderischen Themas 32, bis sich eisige Stille niedersenkt: „Starre Öde allüberall — des Todes Reich." Ein kurzer Dialog unterbricht das Fluten des Gesanges; der Herzog ist erschüttert, wenn er auch zu glauben scheint, daß nur „vergangene Schrecken" vor sein Auge geführt worden seien, und lebhaft fällt nach Guntrams Entgegnung: „Gegenwärtig ist die Not" Freihilds Gemahl ein: „Es ruhet das Schwert, es herrscht die Freude" (22 — noch einmal bei Roberts erneuter Replik: „Im Überfluß schwelgt der Getreuen Schar"). — Aber jetzt muß der Sänger, der heftig erwidert („Beutelohn für des Raubes Helfer!"), vom Herzog gegen Roberts Wut geschützt und zur Mäßigung gemahnt werden (wieder 22 zu Roberts zornigem Gelächter) und in edlem Anstand fährt er fort: „Verzeih der Wallung (6) — gedenke und höre, du Mächtiger! Eine deutsche Krone zieret dein Haupt" (ein Königsthema leuchtet auf — 35, aus dem Motiv der Willkür, 9, gebildet!). Und in schwungvollem Gesang, der wieder Elemente von 9 aufnimmt, schildert Guntram die Liebe des Volks zu dem angestammten Schirmherrn; ergriffen fordert der Fürst ihn auf, weiterzusprechen (9 a = 1 b) — aber jetzt schmettert empörte Anklage auf den Herzog nieder, der trotz Roberts Einspruch, im Gefühl, daß er die Wahrheit, endlich einmal die Wahrheit zu hören bestimmt ist, den Sänger fortfahren heißt und die entsetzensvolle Schilderung des gemarterten, geknechteten, von Haß, Hohn und Übermut zur Notwehr aufgestachelten Volks in fürstlicher Ruhe, wenn auch innerlich tief erregt, dulden muß: „Weißt du, Herzog, so schlimm beraten, daß Aufruhr der Empörung Sohn?" Die Themen 9 und 34, dann auch das Herzogsthema 24 bilden das symphonische Geflecht; Ausdeutung überflüssig. Im Gegensatz zu dem immer tückischer aufschäumenden Robert bleibt der Fürst gedankenvoll — er ist der Einsicht nicht verschlossen: „Wohl war mehr Zorn als Liebe mein Führer." Das Mitleids- und Liebesmotiv 1 b klingt zu dieser Selbsteinkehr; in höchster Verzückung nimmt es Guntram auf und richtet nun seine begeistert auflodernden Worte an den Herzog selbst (36): „O folge deinem Herzen, vertrau' der Liebe, ein leuchtendes Vorbild milden Verzeihens." Und in stolzem Aufrauschen des Sangesthemas 6 a und seiner Vereinigung mit der ekstatisch beredten Apostrophe 36 klingt der Friedenshymnus aus: „Glück und Segen blüht dann deinem Reiche, in strahlendem Glanz leuchtet ewig dein Stern." Ein krönendes, feierlich leuchtendes Thema (37) epilogisiert. Dann drücken die Motive 6 a und 36, in ruhiger Ergriffenheit verhallend, das bewegte Schweigen des erschütterten Herzogs und der hingerissenen Versammlung aus.

Aber gleich darauf kreischt ein Mißton in die andächtige Stille: Herzog Robert, nur mehr mühsam beherrscht (34), bricht jetzt in verhaltener Wut los: „Ich soll die Frevler wohl noch belohnen? Selbst entbehrend die Schurken beschenken — wie meine Frau!" Hier, nach mehrmaliger Wiederkehr des tobenden Robert-Motivs 34, das des Ehezwangs 16 c — und gleich darauf in sehnsüchtiger Wärme das Liebesthema 27 mit dem Guntram-Thema 6 vereint, während der Sänger erregt antwortet: „O ließest du dich lehren vom Herzen der Frau!" Robert höhnt weiter (34), aber jetzt erheben sich die Vasallen, drohend, murrend: „Guntram hat recht! Höre den Sänger" — und der Rasende wird vollends besinnungslos in seinem Zorn, als auch Freihild ihre Bitten mit denen der Ritter verbindet (36): „Er kündet Gutes, Vater, o höre den Sänger!" Einen Augenblick lang meint man, bei Uhland zu Gast zu sein: „Verführst du mein Volk, verführst du mein Weib? Greift ihn, ihr Knechte" (immer 34 in höchster Raserei). Aber ehe die eingeschüchterten Knechte den Befehl vollziehen und die Vasallen Guntram schützend umringen können, stürzt ein Bote keuchend herein: „Krieg!" (32). Und während das Kriegsmotiv 32 atemlos hinhastet (38), berichtet er, daß sich die Meuterer wieder gesammelt haben und dem Schlosse schon nahe sind. In höchster Aufregung tritt Guntram zu den Vasallen: „Seid ihr mir treu?" — und außer sich zu Freihild: „Heil dir, Freihild, es winket die Freiheit". (Immer 38.) In dem kurzen Ensemblesatz ist Roberts Befehl, in die Schlacht zu ziehen, nur von wenigen vernommen worden; jetzt aber dringt Guntram an der Spitze der Vasallen gegen ihn vor: „Nie wird Friede diesem Lande! Nie wird Ruhe dem blutenden Volke" — in tosender Leidenschaft das Thema 27 als Ausdruck der nicht selbstlosen, sondern durch die Liebe zu Freihild getriebenen Empörung des Sängers. Er befiehlt, den jungen Herzog zu greifen (sinnlos, wahnwitzig, das Teilmotiv 27 a des Liebesthemas) — da stürzt dieser mit blankem Schwert auf Guntram los, der ihm zuvorkommt und ihn durchbohrt. Schreiend, gellend Motiv 34; der Herzog wirft sich verzweiflungsvoll über die Leiche (34 schrill in das Beben der Streichertremoli), alles steht entsetzt, Guntram, das Schwert in der Hand, ist regungslos in den Anblick des Toten versunken. Ein aus 1 b gebildetes düsteres Motiv sagt die Gedanken und Gefühle des Schweigenden aus (39): Wo ist das Mitleid geblieben, wo die Selbstentsagung und hilfreiche Liebe? Lange, beklommene Stille, von heftig aufzuckenden Motiven und schmerzvollen Akzenten unterbrochen; und schwer und lastend verkündet Thema 39, daß Guntram sich allmählich der ganzen Tragweite seiner Tat bewußt wird: daß er den Bundeseid gebrochen hat und daß er büßen muß. Er bleibt stumm, in sich gekehrt, achtlos gegen alles andere bis zum Schluß des Akts; was sich in seinem Innern begibt, ist ihm selbst noch kaum verständlich — erst in der Einsamkeit kommt er zur Erleuchtung.

Die Stille wird immer banger; nur mehr das Erzittern der Streichertremoli ist hörbar, dann erstirbt auch das. Völliges Schweigen. Verhalten, leise Thema 39, während der alte Herzog sich langsam aufrichtet. Und mächtiges Ansteigen des Themas, indes die Züge des Fürsten den Ausdruck wildester Entschlossenheit annehmen. Ein ehernes Motiv, 40, verkündet das Unheilvolle seines Willens: „So verfalle das Reich in Schutt und Staub, vollendet, Frevler, das ruchlose Werk, in des Herzogs Brust bohrt euer Schwert!" (Immer wieder Motiv 40!) Und zornig widerruft er die bessere Regung während Guntrams Friedensbotschaft: „Wie arglos lauscht' ich dem Sange, offen das Ohr, mein Herz gab ich hin weibischer Rührung . . ." (36 in Variante), das Kriegsthema 32 darauf: „Unter strahlendem Sange verrinnt die Zeit — da erschallt es ‚Krieg!' Ist trefflicher je ein Verrat gelungen? Ward leichter je eine Krone zertrümmert?" 36, dann 40 in erzener Kraft losbrechend: „Dieser Friedensstifter, der ruchlose Heuchler, dieser Mitleidsprophet (36!) — ein Teufel ersann's, ein Sänger vollbracht's!" (40) Guntram steht in mächtiger Ergriffenheit, ohne sich zu verteidigen; er weiß, ihm wird Unrecht getan und doch fühlt er sich schuldig, fühlt sich seinem inneren Gebot abtrünnig. So bleibt er stumm; aber der Herzog bemerkt den Eindruck seiner Worte und fährt triumphierend fort: „Was zögert Ihr noch? Erschreckt Euch das Blut, das Ihr vergossen?" Traurig, schwer, zögernd ein leise klagendes Motiv (41), das sich immer mehr des symphonischen Gewebes bemächtigt: „Wär's wirklich möglich! Dürft' ich es denken, daß Reue empfindet Euer undankbares Herz?" Und nun ist der Herzog seines Sieges sicher: „Zum dritten Mal: stoßt mich nieder oder folgt mir in die Schlacht!" Kühn und straff die mutigen Rhythmen eines kriegerischen Themas; dann aber gleich das Thema der Mordtat Guntrams (39), den der Herzog jetzt mit eigener Hand greift und den Knechten übergibt: „In den tiefsten Turm schleudert ihn, dort erwart' ihn die Folter und der grausigste, qualvollste Tod!" Und willenlos, seiner inneren Verschuldung gewiß, läßt sich der Sänger ohne Widerstand fortschleppen. Wieder 39 und sein unheimliches Verklingen in beängstigender Stille. Dann wendet sich der Fürst den Mönchen an Roberts Bahre zu und befiehlt die Bestattung nach glorreich furchtbarer Schlacht. Das siegreich angespannte Marschthema 42, von hellen Fanfaren und wirbelnder Militärtrommel zu anspornendem schönem Lärmen und festem Schritt erhöht. Alle sind davongeeilt; nur Freihild ist allein, tränenlos, in unfaßbarem Weh trotz der Seligkeit ihres Befreitseins aus den schmachvollen Banden dieser Ehe — und der Narr steht in der Ferne, traurig, sehnsüchtig und betrachtet sie, indes das kriegerische Schmettern von 42 verhallt. Langsam erhebt sie das Haupt, während eine dunkel rufende, träumerisch empfindungsvolle Cello-Kantilene (43) immer wieder ausspricht, was Freihild sich noch fast verhehlen möchte: „Fass' ich ihn hell, roten Blutes leuchtenden Sinn? — Des

Todes Hauch weht schaurig um mich — den einst ich ersehnt, was winkst du mir heute?" Nein — es gilt nicht sterben, es gilt das Leben, die rettende Tat; „Deiner bangen Seufzer klagenden Laut übertönet hell ein himmlischer Klang (39 = 36!). Entweiche, Tod, vor Freihilds Jubel!" Und dieser Jubel, zuerst in stürmisch aufblitzenden, feurigen Geigenläufen, dann in Motiv 21, erhebt sich zu ungemessener Seligkeit: „Freihild frei! Frei durch Guntram! Kling' durch die Hallen, süßes Bekenntnis, lauschet, ihr Säulen, dem wonnigen Ruf" (das zarte Liebesthema 19 — dann eine jener Steigerungen, die nur Strauß kennt, lichterloh brennend, überschwenglich jauchzend; und Rückkehr zu 21), „Leuchtender Himmel, erbleiche mir nicht — Guntram, Guntram, ich liebe dich!" Und in fessellosem Ausströmen das Liebesthema 19, die Ekstase des Motivs der Sendung 21, in heller Glorie singend, schmetternd, flügelschlagend, grenzenlos beseligt in seinem Tumult. Plötzlich die Marschmusik des Heers, das in die Schlacht zieht (42) — Freihild fährt auf, wendet sich und erblickt den Narren: „Was willst du mir?" Und in schmerzvollster Liebe klingt es zurück: „Mit dir leiden, mit dir sterben." Die ganze Selbstsucht der Weiblichkeit, der auch die Reinsten unterliegen, zeigt sich hier an Freihild; sie nützt diese hoffnungslose Liebe zu Guntrams Rettung: „Bist du mir treu, so zeige es jetzt: befreie mir Guntram aus Kerkers Bann!" (Das Liebesthema 19, die ferne verklingende Schlachtmusik dazu.) Erschreckt blickt der Narr sie an: „Den du liebst, mit ihm willst du fliehn?" Und grausam, achtlos in ihrer hingerissenen Preisgabe, der Seele des armen Narren blutige Wunden schlagend: „Hinaus, hinaus in die weite Welt, ihm nur lebend, in ihm zu vergehn . . ." Ein leidenschaftlich pulsendes, heftig akzentuiertes Motiv ihres Liebesopfers (43 b) wird immer beharrlicher, drängender gesteigert, unruhvoll pochend wie fieberischer Herzschlag: „Ewig nur sein, in Leben und Tod!" (21! Und 19!) Mit wehvollem Flehen wendet sich die junge Frau an den zögernden Narren (19), der in fassungslose Traurigkeit versinkt: „Dann ziehst du fort — und niemals seh' ich dich wieder . . ." Gerührt neigt sie sich zu ihm: „Leb' wohl, du Guter, hab' Dank, du Treuer!" Er küßt ihr wortlos die Hand (ein inniges Motiv, 43 c, drückt das Unsagbare aus) — dann entzieht sie sich ihm (21, unruhevoll, in Moll hastend): „Doch eile nun fort, die Nacht bricht herein!" Er geht. Aber während auf der Bühne die Schleier der Dunkelheit herabsinken, leuchtet die Musik in hellem Licht auf: Thema 21, zuerst ganz zart, dann in ungeheurer, freudigster, verheißungsreicher Steigerung, erklingt zu Freihilds Ausbruch: „Guntram! Ich komme, geliebter Mann; ich komme, dir zum Heil!" Und während sie in fliegender Hast davonstürzt und Thema 21 weiterjauchzt, in einander übertönenden Rufen, immer höher und beseligter, schließt sich der Vorhang.

Das kurze Vorspiel zum dritten Akt, offenbar Guntrams einsamen, bitteren

Seelenkampf versinnbildlichend, ist ein düsteres, gedrungenes, zuschnürend lastendes Stück. Das Thema des Bundes zuerst (3 c), drohend aufgerichtet. Das Guntram-Thema 6, leise, verschwebend, gleich dem Symbol einer schöneren, hoffnungsreichen Vergangenheit. Dann das Mitleidsmotiv 1 b, ganz verwandelt, konduktartig: hier wird etwas Reines und Hohes zu Grabe getragen (44 a); das Thema der Gewalt, 7 a (= 18) in doppelter Verkleinerung, heftig hineinfahrend gleich einem tödlichen Stoß, verkündet die Ursache all des Leides; der Auftakt des Liebesmotivs 27, sehnsuchtsvoll, schwermütig (44 b) — und wieder das „rückschauende" Sangesmotiv 6, das der Sendung und der Liebe (19) und schließlich ein Zusammenklingen all dieser thematischen Stimmen, unruhigen, rastlos wiederkehrenden, durcheinanderrufenden Gedanken gleich, die sich in Guntrams Seele drängen: 44 a und b, ein immer finsterer sich einnistendes (45) — und schließlich, dem verruchten Zeichen all seiner Verschuldung gleich, das wild zufahrende Thema des Kriegsaufstands (32), gleich einer blutroten Fackel auflohend. Indessen hat sich der Vorhang über dem herzoglichen Burgverließ gehoben, in dem Guntram wacht, einsam, brütend. Von ferne die Trauergesänge der Mönche an Roberts Leiche, die zu Totengesängen für Guntram zu werden scheinen (46, sakral in ihrem choralhaften Psalmodieren), indes wühlende Baßfiguren gleich dem Symbol der Schlangen des Vorwurfs sich in der Tiefe winden und die finsteren, bohrenden Stimmen der Reue (45) einander durchkreuzen (dann auch mit dem sehnsüchtigen Auftakt 44 b). Gequält springt er auf; er kann diese Töne, die ihn an seine Mordtat erinnern (46), nicht länger ertragen (die peinigenden Stimmengewebe von 45); der Geist des Toten scheint aufzuerstehen (sein roh zuschlagendes Thema 34); und immer wieder die Marter der Leichengesänge, die Guntrams Herz zerfleischen. Endlich verstummen sie; aber um so lauter gellen die Mahnungen seines Innern: ein heftig aufzuckendes Motiv (47) zu den früheren (45), das sich als das Erinnern an des Herzogs Preisgabe an die Schwerter der Rebellen (41) enthüllt und sich einem andern rächenden Mahner, dem Thema Roberts, 34, in unablassender Marter des unter Gewissenspein Ächzenden gesellt. „Durch die düstere Nacht leuchtet Blut, das ich selbst vergoß; aus schwarzem Dunkel steigt empor ein drohend Gespenst" — und dieses Gespenst, das seine Todeswunde zeigt, wird in einem Motiv von unheimlicher, immer anwachsender Kraft aufgerichtet, näher und näher (48) . . . Heftig fährt Guntram auf: „Hinweg! Drohe mir nicht! (34!) In verzweifelter Notwehr hab' ich dich gefällt!" (Das Thema des Bürgerkriegs, 32!) Und in aufrechter Festigkeit will er mit dem Toten abrechnen, der kein Mitleid kannte (36 = 1 b; klar): „Du mußtest fallen" (das gespenstige Thema 48), „dir geschah recht, rein ist deine Hand!" Nein, ruft das Orchester mit den verbundenen Liebesmotiven 19 und 27 — und „Nein!" ruft er sich selbst zu, vor Freihild, die in der Kerkertür steht,

wie vor einer unwirklichen Erscheinung zurückweichend: „Das ist unmöglich, sie ist nicht Schuld, daß dein Blut geflossen" — und weiß doch, daß nur seine Liebe das Mordschwert in seiner Hand geführt hat. Ekstatisch, immer wieder abbrechend, gleich einem trunkenen Stammeln, der Beginn des Liebesthemas 27 im Aufruhr der alternierenden Stimmen. Erschrocken ruft sie ihn an; aber noch erkennt er nicht, daß die Geliebte wahrhaft vor ihm steht; er hält sie für die Ausgeburt seines überhitzten Bluts: „Reden die Geister? Sprechen Gedanken?" Und immer wieder 27 in erneutem Ansetzen und wieder abreißend. Da breitet sie die Arme nach ihm aus, „in überströmendem Gefühl", das in dem Terzenjubel des Liebesthemas 19, in engführender Imitation von 21 — als lägen Zweie Herz an Herz — auch im Orchester aufflammt: „Guntram, was ist dir? Du fliehst mich, die herbeigeeilt, dich zu befreien, dir sich zu einen, dir nur zu leben" — wunderschön, wie hier die Stimme der Selbstqual (43 b) in dem Überschwang ihres Gesangs und des Themas 21 verlischt. Jetzt erst empfängt er sie in seinen Armen (stürmisch aufgepeitscht das Liebesmotiv 27). Und jetzt erst können beide Menschen sich zu einander bekennen und tun es in einem Zwiegesang der Liebe, der an inniger Wahrhaftigkeit, Wärme und Schönheit nicht allzuviele seinesgleichen hat: in unserer Zeit hat nur Strauß selber ein noch herrlicheres Hoheslied der Liebesleidenschaft gesungen. Ich übergehe die Worte, die ja fast in allen diesen Ergüssen des Erotischen, selbst in diesem durchaus tragisch geänderten, im Wesen die gleichen sind, verzichte auf die Anführung einiger schöner Metaphern und edler Gedanken und führe nur die Themen in ihrer unendlichen Zartheit und in dem unerhörten Ansturm ihrer Steigerungen an. Innig, ganz leise, zuerst das Liebesmotiv 27; aber gleich darauf, wie ein Weckruf der Liebe in Freihilds Gesangs, „Erwache, Guntram", eine dithyrambisch leuchtende Melodie (49), die sich gleich einer stolzen Baumkrone ausbreitet und verzweigt und einen Blütenregen niedersendet — und immer wieder sind es die Liebesmotive 19 und 27, die in ihr Strömen aufgenommen werden und sie melodisch gliedern, aber die ihr auch als Erinnerungssymbole eine selige Bedeutung geben. Und andere wieder eine düstere: das Thema des Ehezwanges (16 c — „verfehlten Daseins bis zum Überdruß müde"), das Thema der Unterdrückung, zu dem von Freihilds Mitgefühl verwandelt (9 = 23 a): „Meiner Armen Leiden hilfreich zu lindern — des letzten Trostes grausam beraubt, sucht' ich den Tod . . ." Und dann hellere: Guntrams Sängerthema 6, mit 19 vereint, in 17 übergehend („Da tratst du in mein Leben!"); und jetzt führt Motiv 7 zu einer neuen, heiß aufquellenden, immer wieder in Thema 17 erblühenden Melodie („Dein Auge gab mir Vertrauen"), die in jähem Emporwölben zu dem himmelhoch jauchzenden Motiv 21 führt („Nun hat es sich so erfüllt") — und 36 tritt hinzu: „Ich lauscht' deines Sanges herrlichem Inhalt" . . . (Merkwürdig doch der

Wechsel von böser, hochtrabender Wagnerei der Sprache mit vollkommenen Plattheiten. Hat der Meister, den die brokatenen Sprachgewänder Hofmannsthals, Bodmans, Harts, Wildes, Liliencrons zu solch ebenbürtigem Nachschaffen in kostbaren Tönen gelockt haben, wirklich, wie er selber behauptet, keinen inneren Sinn für die Valeurs der Sprache, ihre Rhythmik, das wählerische Wort? Es ist doch schwer zu glauben. Aber manche Guntram-Verse, die Gedichte, die er seinen letzten Liedern unterlegt hat, müßten für solch seltsames Versagen des feinsten Ohrs der Gegenwart sprechen.) Und jetzt ein Themenkonglomerat: 23 a, 21, 36, 27 in fortwährendem Schäumen und Blasenwerfen der Motivwellen oder in erstarrter Kombination (bis zu den Worten: „Komm hinweg in rasender Flucht zu ewiger, herrlicher Wonne!"). Aber in diesem Augenblick reißt sich Guntram von der fassungslosen Freihild los; seine Worte sind „von dem Ausdruck der vollsten Hingebung in den der Unruhe, Angst, Qual und zuletzt in den Ausdruck freudigster Bestimmtheit des einer hohen Erkenntnis entsprungenen Entschlusses übergegangen"; 50, das schroff aufspringende Motiv dieses unbeirrbaren Entschlusses, spricht deutlicher von seiner unerbittlichen Abkehr von der Geliebten als alle Worte. Sie will ihn halten, er wehrt sie ab: „Fern von dir, ewig einsam! Folge mir nicht! Leb' wohl!" Und noch starrer, unwandelbarer und endgültiger in seiner zerlegten Dreiklangschürzung, das „erweiterte" Thema des Entschlusses 50 a. Verzweifeltes Ringen — auch in der Musik, atemlos, keuchend — Guntram befreit sich und will forteilen (50), da tritt ihm Friedhold, der Genosse des Bundes, entgegen (4); feierlich begrüßt er den großen Sünder und gleichzeitig den Besieger der Versuchung: „Der hohe Bund harret dein, zu deinen Richtern folge dem Führer!" (3 a und c.) Aber Guntram weiß so wenig mehr vom Bund, wie Tristan von König Marke (zum ersten Aktschluß): „Bund? — Welcher Bund? — Meine Richter?" „Den Streitern der Liebe schuldest du Rechenschaft!" (Immer Umbildungen von 3.) „Rechenschaft? Wofür?" Und immer bestürzter muß Friedhold gewahren, daß der Mitkämpfer von gestern ihn heute kaum mehr erkennt: „Lange ist's her, seit ich dich sah (6!) — ich besinne mich: Friedhold?" Und der Führer, herzlich: „Friedhold, dein Freund, der dich hergeleitet (6), den aus hoher Schule zu früh (6), ach, Geschiedenen, zu früh verließ beim Eintritt ins Leben!" Wieder 6, das Bundesmotiv 4 und Varianten von 3 zu Guntrams schroffer Replik: „Bis heute schlummernd, seit heute leb' ich". Aber Friedhold: „Noch gestern rein (6, 4), seit heute schuldig (48 — das Motiv des Totengespenstes). Der Sühne Tag (4 in Variante) leuchtet dem Sünder!" Aber heftig fährt Guntram los: „Schweig, Vermessener! Nicht du bist mein Richter." Die Themen 3 und 4 — auch in Umwandlungen — zu Friedholds ernster Antwort: „Doch der Bund, dem du einst Rechenschaft geschworen, der die Leier dir gab zum Hohen Lied" (1 b, 49!) — und

er erklärt ihn unwürdig der Gnade, das Kreuz des Bundes zu tragen (der Ruf 1 a!) und Gottes Wort den Sündern zu künden (1, 5!). Guntram schäumt auf (sein Thema 6, hastig, verkürzt!) und zerbricht die Leier (4, 49) — „verruchten Wahnes unwissend Werkzeug": das zerflatternde Liebesthema 27 sagt aus, daß kein Lied der Minne mehr von diesen Saiten tönen wird. Und voll inbrünstiger Glut ergreift er das Kreuz auf seiner Brust (2 a, 1 a!): „Dich, dessen Sinn ich heute gefaßt, ich berge ihn tief in des Busens Raum" (wieder 2 a und 1 a). Dem Fortstürzenden vertritt Friedhold den Weg (4 a in verschiedenen Überkreuzungen, gleich starrenden Lanzen ausgestreckt): „Feige willst du der Strafe entgehen, häufe die Frevel, morde auch mich!" (3 a). Aber Guntram ist ein anderer geworden: „Umsonst mühst du dich, Streiter der Liebe! (4) Doch rede nur, ich will versuchen zu hören." Und ist ermattet auf sein Lager gesunken. „Feierliche Pause; Guntram ganz in sich versunken, Freihild den Blick in banger Erwartung unverwandt auf Friedhold gerichtet, der leise zu beten scheint." Es ist das gleiche Bild, das im ersten Vorspiel gestaltet wird: die Themen 1, 3, 4, 1 b, 1 a, 3 a und schließlich 5 vereinigen sich, knapper gedrängt, wie in jenem Orchesterprolog; nur das „Weibliche" (2) bleibt aus — es hat in diesem Geistesstreit der Männer nichts zu schaffen. Und nun schildert Friedhold den Segen und das Wirken des Bundes (4 und 5) in seiner Verbindung von Christentum und Kunst; göttliche Lehre „leite zu Gott die begeisterten Lauscher, in der Liebe zu lösen ihrer Leiden Last." Aber Guntram ist von allem Dogma frei geworden; sein vergrößertes Thema 6 und Thema 1 (zu 36 geweitet) erklingen, während er in schöner Erinnerung der „heiligen Offenbarung in himmlischem Klang" gedenkt, aber dann entgegnet er dem einstigen Gefährten, der (immer mit 4) von des Bundes strengem Gesetz gesprochen hat: „Pflichtenzwang für höchstes Streben? Gesetzesbann für solche Ziele? Ein schöner Traum der Besten, Reinsten! Doch, ach, nur ein Traum — vor eines Herzens heißem Schlag (27!) ins Nichts zerstoben, wie aller Weisheit Wahn." Freihild atmet auf; sie hat in Furcht gebebt, der Bund könne wieder Macht über den Geliebten gewinnen; aber Guntram bleibt fest und lehnt es ab, der Forderung Friedholds zu folgen und sich dem Bund zu stellen (3, 4): „Seinem Spruch entspringe die Strafe; nimm die Buße auf dich, es verheißet die Reue volle Rettung." Guntram weiß es besser: „Mich straft kein Bund, denn der Bund straft nur die Tat! (49!) Mein Wille nur sühnt meines Herzens Sünde!" 27! Wunderbar deutlich, trotz der überstürzenden Schlußverkürzung. Und wieder 49: „Die Tat, die ihr trefft, die Tat war gut; doch der sie vollbracht, steht außerhalb eurer Gesetze." Wie in Fetzen gerissen das Bundesmotiv; das der Tat bleibt bei Friedholds entsetzter Frage: „Du verteidigst den Frevel?" Aber unmutig wehrt der Sänger ab und Thema 27, von 3 abgelöst, drückt aus, was er in Wahrheit meint:

„Nicht das, du verstehst mich nicht!" Und auf Friedholds neuerliches Drängen und seine Vorwürfe (3) spottet Guntram: „Doch ich erschlug Herzog Robert (27 sagt, warum!), das Gesetz konnt's nicht hindern — schweig mit dem Bund, nie folg' ich dir zu ihm!" Freihild jauchzt (21), aber sie muß gewahren, daß auch sie den Geliebten nicht faßt: noch einmal ruft Friedhold den Abtrünnigen auf (4), mahnt ihn an seinen Eid und den Tag seiner Weihe (3, 1 a) — aber Guntram unterbricht: „Nicht leugn' ich den Schwur, hoher Gesinnung sinnvollen Spruch (1 a, 4, 3), doch der ihn geschworen (6!), reich an Hoffnung, der bin ich nicht mehr!" Wieder jubelt Freihild auf: „Er ist mein!" (21) Aber betroffen muß sie jetzt Guntrams hoheitsvolle Worte hören — die den Schlüssel des ganzen Werks bedeuten und die übrigens eine gewisse Berühmtheit erlangt haben: „Arm an Erfahrung, glaubt' ich wohl einst, ein Herz sei durch Regeln zu leiten (4, 6!), ein Leben sei nach Gesetzen zu führen (3), der Masse nur billig, dem Verein nur tauglich. Eine einzige Stunde hat mich erleuchtet (50), doch jetzt bin ich einsam, allein mit mir selbst!" Wild klagend das Liebesthema 27, in schluchzendem Ausbruch: „Meinem Leid hilft einzig nur meines Herzens Drang, meine Schuld sühnt nur die Buße meiner Wahl, mein Leben bestimmt meines Geistes Gesetz! (50, immer wieder!) — mein Gott spricht durch mich selbst nur zu mir!" Und er sendet den vor solchem Sündenhochmut Schaudernden heim zu den Brüdern: „Träumt fort, ihr Guten, von der Menschheit Heil" (4, 5, 1 in zarter Überquerung). Und Friedhold geht, wehmutsvoll milde: „Unerforschlich sind Gottes Wege! Der Allgütige sei dir gnädig." Und das Bundesthema verhallt, friedlich und sanft . . .

Und nun das Schwerste: das Abscheiden von der Geliebten, der er nicht gehören darf, wenn nicht seine Schuld zur ewigen und der Bund mit Freihild zur Lüge werden soll. Er hat getötet, hat gemeint, daß er es der Sache des Volkes zulieb tat, und hat in Wirklichkeit nur den Nebenbuhler aus dem Feld geräumt. Das kann er nur durch Verzicht sühnen. Ernst und entschlossen tritt er der Frau entgegen, die freudestrahlend, im Wahn, ihn jetzt für immer gewonnen zu haben, auf ihn zueilt (21!): „Der Freiheit Glück hat die Minne erstritten!" (27.) Aber Guntram: „Nicht so, Freihild! Der Sieg war leicht! (3) Höre mich an, du mußt mich verstehn, denn nur deine Entscheidung kann ganz mich erlösen." (21, zu sanften Gegenstimmen.) Und tief schmerzlich (27, in düsterer Leidenschaft): „Das ist des Lebens grausiger Fluch: wir fühlen das Göttliche tief in der Brust (1, 1 a), wir streben nach oben (1 b = 36 und 6 a), an die Erde gebunden mit tausend Banden." (27 und 6 zu einer einzigen Linie verschmolzen.) Wieder die Stimmen des Gewissens (45): „Verfallen dem Fluche der sündigen Menschheit, auch ich, wie alle! Eitler Wahn, Erlösung zu künden! (27 zerfließend, schattenhaft, 1 b = 36 a.) Süßesten Sehnens qualvollster Trieb,

Erlöstseinwollens einziger Feind!" (6, in höchster Kraft und Leidenschaft.) Er sinkt in die Knie; feierlich der Ruf 1 a, feierlich, ernst, fast dräuend Thema 1 und dann, wie in Verzweiflung aufgepeitscht, Motiv 27 zu seinen selbstzerfleischenden Worten: „Für geknechtete Freiheit sang ich dort, minnebetört, meiner Triebe Knecht! Ein bedrücktes Volk vom Bedrücker zu retten, bedroht' ich wütend der Geliebten Gatten (48!); nicht der Fürst war's (27!), den mein Haß bekämpft (wieder 27, keuchend, stammelnd), ich erschlug den Mann, dem das holdeste Weib zu eigen!" Breit und voll singt Thema 27 ihren Preis. Und während er sie stürmisch umfängt, bekennt er ihr sein Ringen in dieser Nacht, in der er zuerst nur voll brünstiger Sehnsucht nach ihr wachte (27) — aber: „Da nahte mir Gott! (50) Von ihm erleuchtet zerriß ich das letzte, das teuerste Band!" Wieder 50 und sturmvolles Steigern; dann aber, immer wieder mit 27 als motivischer Verknüpfung, ruhig und ernst: „Dir entsagend, die ich so innig liebe, ewig dir fern, von Glut verzehrt, will ich sühnen meines Daseins Schuld . . ." Freihild droht schreiend umzusinken, er hält sie: „Ewig einsam (1 b!), im Anschaun des Göttlichen die Seele versenkt (1 b), will ich mich nahn des Heilands Gnade! (Der fromme Ruf, I a!) Wenn ich einst eingehe zu seinen Scharen (das Scheidemotiv 2: er hat sich durch die Kraft solcher Entsagung den Himmel gewonnen), mög' er rein mich finden, geläutert von Schuld!" Mild und andächtig erklingt der Ruf 1 a, dann das ganze Thema 1, während Guntram, die bitterlich schluchzende Freihild stützend, zu den Sternen aufblickt: noch einmal tröstet er sie: „Doch ich sehe dich leiden, schmerzerfüllt die holden Züge" — Thema 1 und 19, und dann ein neugebildetes in einem Gesang von abendlicher Milde (51 — das Thema des Ziels und der Zukunft — auch hier zittert das Liebesmotiv 19 nach): „Ich weiß dir Reinen ein hohes Ziel" —, aber ehe er ihr's verkünden kann, eilt der Narr herein, berichtet vom Sieg der Aufständischen und von des Herzogs Tod (zu erst das Narrenthema 20 c, dann die Schlachtmusik 42, und wieder 20 c); doch in die Trauer mischt sich Freude: „Es lebe Freihild!" rufen die Rebellen (52, das Motiv ihrer Krönung, das schon in 51, dem Zukunftsbild, enthalten war!), „des Volkes Engel preisen sie laut! Heil dir, Freihild, unserer Fürstin Heil!" Tumultuarisch Thema 52 — und schon ist der Treue wieder davon. Guntram ist beglückt und erschüttert, was er als Zukunft sah, hat sich als Gegenwart erfüllt: die Möglichkeit, das Volk als Herrscherin zu beglücken — das ist das Ziel, das er der Geliebten weisen wollte. Themenaufbau: 19 und 51 in emphatischer Begeisterung; und wieder 54, wenn Guntram in zarter Vision die gekrönte Geliebte durch friedensvolle Gaue schreiten sieht . . . In wunderbar aufglühender Melodik, in der 51 und 19 in dichterisch schönem Zusammenhang wie Zukunft und Vergangenheit sich die Hand reichen, verkündigt er Freihild ihre segensreiche Sendung und in hochgemutem, schwärmerischem Überschwang epilo-

gisieren Thema 51 und 52 dieser seherischen Prophezeiung. Noch die Bitte, nicht in Trauer von ihm zu gehen und ihm zu entsagen, „durch der Menschenliebe Macht von sündiger Minne erlöst". Sie neigt nur stumm, der Worte unfähig, das Haupt und küßt seine Hand (2). Und noch einmal umfängt er sie: herrlich rein und seelenvoll breitet sich der Gesang liebender Entsagung aus (2), tönt weiter, während Gegenstimmen wie von höheren Sphären herabzusinken scheinen (53), klingt in überschwenglicher Innigkeit und Sehnsucht aus (54) und leuchtet dann noch einmal zu Guntrams letzten Worten auf: „Freihild, leb' wohl, leb' wohl auf ewig (2), du reinste Frau! (53) Gott sei mit dir!" (2) Und feierlich geht er dem Ausgang zu; das Motiv des Entschlusses (50) begleitet ihn, hoheitsvoll, mächtig (55). Freihild blickt ihm wortlos nach; sie droht zusammenzubrechen; aber seiner Verkündigung gedenkend (52), „rafft sie sich auf und verweilt in begeisterter Erinnerung". Der Ausklang mit Thema 52 sagt aus, daß sie ihrer Mission und des Geliebten würdig sein werde.

So ist dieses ganz reine, wundersame junge Werk beschaffen. Jung vor allem in seinem Hypertrophischen, im Zuviel der breiten Rede und Gegenrede, aber auch in dem schönen Idealismus, der es von Anfang bis zum Ende durchweht. Gewiß, vieles ist konstruiert; die Wandlung der Vasallen und vollends Guntrams Selbstüberwindung sind gewiß nicht „lebenswahre" Vorgänge, haben etwas Theoretisches. Aber auch das verschwindet vor der hohen Gesinnung, die in diesem Werke lebt und in der nur leider ein bißchen pfaffenhafte Muckerei im Verwerfen und Verurteilen des argen erotischen Triebes, der „sündigen Minne", peinlich berührt. Als ob Liebe, wahrhafte Liebe, nicht eine, die nur das Alltagswort kennt und mißbraucht, sondern eine selbstlos hingebende, jemals Sünde sein könnte, als ob nicht einzig Lieblosigkeit Sünde wäre; als ob es überhaupt nicht nur eine Sünde gäbe: sich oder andere aus Selbstsucht unglücklich zu machen — nicht: aus Treue gegen sein Selbst; der Gehorsam vor dem inneren Gesetz ist das einzige menschenwürdig Lebenerhaltende. Das Erlösungsmotiv, das auch hier noch spukt und beinahe künstlich herbeigezwungen wird, hat schließlich auch sein Fatales; schon bei Wagner, bei dem es doch aus innerstem Erleben und Bedürfen kam, ist manchmal der Eindruck des Überstiegenen da; aber die Art, in der dann die Werke der Epigonen mit „Erlösung" aufgeputzt wurden, hatte etwas verzweifelt Modisches; das Ewigweibliche hatte in diesen Jahren mehr hinanzuziehen als die Lastautomobile des Krieges. Der Guntram ist das Tor, durch das der Epigone Strauß hindurchschreitet auf die Wege des Eigenen; so gibt es gerade in diesem Werk, das im Schaffen des Tondichters ungefähr einen „Rienzi" bedeutet, der aus „Lohengrin"- und „Tannhäuser"-Bereichen kommt (die Analogien mancher szenischer Motive sind überraschend) — gerade in die-

sem Werk gibt es noch mancherlei Gespenster, die bei hellem Tag ihr Wesen weitertreiben; die „Erlösung" ist eines von ihnen. Aber eben die Abhängigkeit von großen Vorbildern, die sich in diesem Guntram wie fast in keinem Werk des herangereiften Strauß auf jeder Seite, in jeder Szene offenbart, zeigt die innere Kraft des jungen Meisters, seine Besonderheit und seinen rückhaltslos bekennenden redlichen Sinn, gerade in der Art, in der er das Ererbte assimiliert und derart zum Eigenen macht, daß selbst das Gleichklingende persönlich abgestimmt wird und das unverkennbare Wappen des Straußschen Wesens trägt.
Dieses Wesen leuchtet so rein, so liebenswert aus jedem Wort und jedem Ton dieses von echtestem Seelenadel erfüllten Werks hervor, daß es nicht zu begreifen ist, wenn nicht alle, die den Tondichter lieben, nach dieser lautersten Musik verlangen, die er neben der „Ariadne" geschrieben hat; wenn es möglich ist, den Künstler und Menschen noch zu verkennen, der hier so vergeistigt ernst, so aufrecht und mutig, so hohem Sinn ergeben in Schönheit lebt; wenn es gar möglich war, den Schöpfer dieses, gerade dieses Dramas so zu mißhandeln, daß er sich, seinem eigenen Wort nach, „schon selber wie ein schwerer Verbrecher vorkam". Er hat einmal einem Freunde, der unwillig gegen Liszts „Heilige Elisabeth" loszog und dem Werk, dessen zarte, blasse Vornehmheit Strauß teuer war, alles Üble nachsagte, mit einem seiner schalkhaften Blicke und einem jener Worte geantwortet, die viel mehr enthalten, als sie zu sagen scheinen: „Aber eines wirst du doch zugeben: daß nur ein grenzenlos anständiger Mensch sie schreiben konnte." Das gilt, mit all seinen Hintergründlichkeiten und allem Unausgesprochenen, das sich darin verbirgt, ebenso für den „Guntram".

Ich weiß, man kann vieles an dem Werk kritisieren. Dramatisch, sprachlich, musikalisch. Kürzungen einschneidendster Art täten not. Die Szenen haben noch nicht die symphonische Abrundung und Geschlossenheit der späteren Werke; noch ist nicht die unvergleichliche Kräfteverteilung des Thematischen da, das Gleichgewicht in der Motivenanordnung — es ist noch zu viel „ewige Melodie" da, ein Fortspinnen, das mehr vom Wort als vom Gesetz der Musik abhängig bleibt — und dazu eine königliche Verschwendung mit üppig schönen Themen und Gesangsblüten, denen freilich wieder Strecken gegenüberstehen, die ein Motiv bis zum Dürrwerden auspressen (wie es bei Strauß auch späterhin manchmal geschieht) oder die in der mangelnden Plastik vieler ineinandergeschobener oder aufeinandergetürmter Stimmen etwas Schwammiges, wesenlos Zerrinnendes haben. Ich weiß. Und ob der Guntram nicht auch weniger „interessant" ist, problemloser als die symphonischen Dichtungen und die späteren Dramen? Ja, ja, ja! Aber lassen wir das doch. „Interessant" war Strauß so oft

— und es wäre nicht viel, wäre er nichts als das gewesen — daß man füglich einmal darauf verzichten kann, wenn statt des Problematischen, das übrigens nur für uns Rückblickende, mit dem Tondichter Fortgeschrittene nicht mehr ersichtlich ist, aber den Gleichzeitigen eine arge Nüsseknackerei auferlegte, einmal nur der schöne, farbige Abglanz eines Lebens da ist, das gerade durch das Fehlen des Ungewohnten und Absonderlichen deutlicher wird als je. Abgesehen davon, daß im „Guntram" nur die Wagner-Geste beirrt; daß hier das thematische Verfahren, die Konsequenz des Durchbildens, die logische Schärfe der Motivensprache erobert wird, die späterhin zu solchen Faszinationen geworden sind. Lassen wir das doch! Hier ist ein Werk, das ganz von innerer Schönheit leuchtet. Ein Werk voll Jugendglanz, voll edlen Sinnes, voll Noblesse des musikalischen Kostüms. Und eines des schmerzlich aufrichtigen Sichbekennens. Der tragische Zug fehlt auch hier. Die Tragik, die es umwittern mag, liegt nicht im Künstler Strauß; es ist die des Lebenssturms, der heftigen Dränge, der Ratlosigkeiten jedes schöpferischen Jünglings. Vielleicht ist es gerade das, was diesen Guntram so anziehend macht: der ewige deutsche Jüngling spricht daraus, mit all seinem Liebenswerten, seinem Absurden, seinem ungestümen Ringen, dem hochfliegenden Sinn, der nur nach dem Größten greift und sich am liebsten einen Himmelsstern an die Mütze stecken möchte . . .
Strauß hat dieses Werk begraben. Ob er es auch verleugnet? Ich glaube nicht daran. Und sicher hätte er das Recht, wie Richard Wagner von seinem „Rienzi", von dem er später nichts mehr wissen wollte, zu einem Musiker, der sich dem Meister gegenüber respektlos über das Jugendwerk zu äußern erdreistete, in stolzem Unwillen zu sagen: „Machen Sie erst einmal selber einen!"

FEUERSNOT

Ein Singgedicht von ERNST VON WOLZOGEN

Opus 50

Beendet in Berlin am 22. Mai 1901

Man drückt ein Auge zu bei Himmelssöhnen,
Wenn sie von angestrengtem höhern Tun
Von Zeit zu Zeit in niedern Sphären ruhn.
Fitz de la Roture

Hätt' ich mir nicht selbst ein Denkmal gesetzt,
Das Denkmal, wo käm' es denn her?
Goethe

BESETZUNG:

Je 12 erste und zweite Violinen, 8 Bratschen, 8 Violincelle, 6 Kontrabässe, 2 große Flöten, kleine Flöte (zugleich 3. große Flöte), 3 Oboen (2. Oboe zugleich 1., 3. Oboe zugleich 2. Englischhorn), Klarinette in D (zugleich Baßklarinette in A), 2 Klarinetten in A, 3 Fagotte (3. Fagott zugleich Kontrafagott). — 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Baßtuba. — 2 Harfen (2. Harfe ad libitum). — 3 Pauken, 1 Triangel, 1 Tamburin, Kastagnetten und Tamtam, 1 kleine Trommel, 1 große Trommel und Becken, 1 Glockenspiel.

Bühnenmusik: 1 Glockenspiel (ad libitum), 3. Harfe (ad libitum), 1 Harmonium, 1 Solovioline, 1 Solovioloncell, 2 kleine Trommeln.

Eine Abrechnung in Opernform. Ein „Singgedicht" mit geheimen Widerhaken; ein Zuckerhut mit Dynamitfüllung. Dieses musikalisch ganz und gar entzückende, frohe, übermütig frische und freie Werk, das wie ein einziges großes Volkslied in Szenenform hinfließt, in gesunder Heiterkeit, Fülle und Keckheit sprudelnd, leidet doch an einem inneren Zwiespalt. Es ist, nicht ohne Gewaltsamkeiten und Widersprüche, ein persönlich polemisches Element hineingeraten, das sich mit der urwüchsig naiven mittelalterlichen Legende nicht recht amalgamieren will. Und, was vielleicht nur eine Folge der mißleiteten Wichtigkeit ist, mit der die Schöpfer des Werkes die niederdeutsche Sage zum Anlaß nahmen, um ihre eigenste Angelegenheit zu einer freilich tapferen, aber wenig glücklichen Kapuzinerpredigt zu gestalten: das wesentlich Dramatische des Stoffes ist dabei nicht recht zur Entwicklung gelangt. Die beiden Bürgerskinder, die einander so lieb haben, daß sie sich fast bis zu tragischem Mißverstehen necken, konnten zusammenkommen, auch ohne den ganzen Apparat von Zauberei und Symbolik, die nicht allzu tief ist . . Aus einem sinnvoll einsetzenden Spiel ist eine dramatisierte Pointe geworden; ein Witz, eine Anekdote in einem Akt. Gewiß liegt es nur daran, daß diese Musik, die zu den entzückendsten Straußschen Eingebungen zählt und die in ihrer festen, derb jauchzenden, vergnügt spottenden und bewegt schwärmerischen Gesangsfreudigkeit und Ergiebigkeit etwas bezaubernd Heimatfrohes hat, nicht längst zu dauerndem und sehr geliebtem Besitz geworden ist und immer nur vorübergehenden Eindruck geübt hat. Man dürfte kaum fehlgehen, wenn man die Schuld daran nicht ausschließlich Ernst von Wolzogen zumißt, der die Dichtung gestaltet hat. Sicherlich hat Richard Strauß gerade am Polemischen des Werks entscheidenden Anteil, wenn er nicht geradezu — was wahrscheinlich ist — der Initiator dieser ironisch-satirischen Auseinandersetzung und Wolzogen nur der Vollstrecker seines künstlerischen Wunsches war. Kein Wunder, daß es ihn gerade damals gelüstet hat, den träge widerspenstigen Mitlebenden und seinen lieben Münchenern insbesondere einmal tüchtig seine Meinung zu sagen. Nur daß er offenbar übersehen hat, daß derlei polemische Repliken niemals im Zentralen eines Werkes, nur gleichsam an dessen Peripherie Platz finden dürfen: so fest Wagner in den „Meistersingern" seine Seitenhiebe in eigener Sache führt — sie geschehen doch nur nebenher, als Randglossen, als zufällige Stachelarabesken des Dialogs, niemals im Mittelpunkt des Dra-

matischen. Wozu noch kommt, daß die Masse des Publikums all diesen Dingen durchaus verständnislos gegenübersteht. Es bemerkt sie kaum; sie sind eigentlich nur für den engen Kreis der Wissenden vom Bau da. Den anderen bleibt ihr Sinn und ihre Wichtigkeit fremd; so fremd, daß gerade solche Stellen gar nicht erfaßt werden, den Leuten dunkel und beziehungslos scheinen. Ich glaube nicht, daß Kunrads große Rede in der „Feuersnot" von der Totalität der Hörer jemals in ihrem Zusammenhang mit Richard Wagner und Richard Strauß verstanden worden ist, ja daß sie auch nur geahnt haben, was hier gemeint ist. Die Folge: ein Gefühl von Länge und Verworrenheit, gerade dort, wo der Schlüssel des Ganzen zu suchen ist. Ich meine immer noch, daß hier eingegriffen werden könnte und sollte; daß das Persönliche resolut hinausgeworfen, das Symbolisch-Dramatische sinnfällig verstärkt herausgearbeitet werden müßte. Dieses saftig prangende, überreiche, jubelnd lustige, sinnenfrohe Musizieren ist so voll lebendiger Kraft und hellem Behagen, hat so viel Schwung, Wärme und volkstümliche Pracht, daß es ein Jammer wäre, wenn es mit dem Tag untergehen sollte, weil der Meister ein famoses Feuilleton in Textbuchform komponiert hat, und wahrhaftig nichts weniger als feuilletonistisch komponiert. Nur müßte eben, was an dem „Anlaß" des Werkes ewig ist, weil es in jedem Künstlerleben wiederkehrt, auch mit dem rechten Nachdruck gestaltet und von allem Zufällig-Persönlichen befreit werden.

Sehen wir uns die Sache näher an. Was an der „Feuersnot" als Kunstwerk genommen, also als Summe von Dichtung und Musik, gesund und bleibend ist, entstammt dem guten Gefühl des Tondichters, der in der wunderlichen flämischen Legende, die dem Stoff zugrunde liegt, irgendwie ein Sinnbild seines eigenen Künstlertums spüren mochte. Er, der sich bisher von der vollbrandenden Wirklichkeit des Lebens abgeschieden und sich nur am Feuer fremder Kunst erwärmt hatte, entdeckt plötzlich alle Herrlichkeiten, die beim Heraustreten aus seinem einsamen, künstlich verdunkelten Haus auf Schritt und Tritt vor ihm auf der sonnigen Straße liegen, und entzündet seine Flammen an der Glut erlebter Liebe. Gewiß, das wäre ein Symbol und eines, das Musik in sich trägt; und es ist zu alledem eines, das in Richard Strauß selber gewachsen ist, keines, das ihm erst zugetragen wurde. Wolzogen hat nur ausgeführt, was ein Musiker von ihm wollte, der das Selbstvertrauen, sein eigener Wortdichter sein zu können, nach seinem ersten dramatischen Werk verloren hatte. Nur mußte dieses Symbol von aller Abstraktion befreit werden, mußte, da es — und hier liegt ein Keim des Übels! — nicht aus den gestalteten Menschen und ihrem Erleben hervorsprang, sondern da erst zu dem symbolischen Vorgang der reale zu erfinden war und die dazu tauglichen Gestalten in seinen Kreis dramatisch eingestellt werden sollten, derart innig mit dem szenisch dargestellten Schicksal verbunden werden, daß man hinterher nicht mehr empfand, was

das Primäre war: die aus dem Ganzen hervorspringende Bedeutung oder die Handlung selbst, die ja doch zunächst für den Eindruck und die wahrhafte Kraft eines dramatischen Tonwerkes das Entscheidende ist. Leider ist das Umgekehrte geschehen. Die Abstraktion und die Polemik steht im Mittelpunkt, ragt wie ein dürrer Ast aus grünendem, blühendem Getümmel heraus. Das Ganze ist nur dramatische Schale, ohne Kern; die Nuß, die es hier zu knacken gibt, ist nicht auf dem Granatapfelbaum Straußscher Kunst, sondern im Münchener Kritikergarten gewachsen. Und ist taub.

Denn die Szenenführung und die Motivierung des Geschehens klafft auseinander, wo immer man anrührt, und sei es noch so leise. Es wird eine Maschinerie in Bewegung gesetzt, aber die Riemen laufen leer und was sie erzielen soll, geschieht eigentlich ohne sie. Das wird sofort offenbar, wenn man die Handlung der „Feuersnot" übersieht, in der das Schiefe schon im Titel beginnt; denn „Feuersnot" kann doch nur heißen: Not durch Feuer. Nicht Not an Feuer, Mangel an Licht. Das fehlt nur dem Textdichter. Man sehe selbst.

Johannistag. Blumen und Bänder so viel man mag und viel Gestampf und Geschlumpfer, auch wenn hier schließlich der Jüngling die junge Maid freit. Kinder ziehen singend und jauchzend durch die Stadt, um Holzscheite fürs Sonnwendfeuer zu erbetteln; sie werden beschenkt und mit Zuckerwerk gefüttert — am reichlichsten von Diemut, des Bürgermeisters hoffärtig lieblichem Töchterlein und ihren Gespielinnen. Während der Insasse des unheimlich stillen und düsteren Häuschens, das sie ohnedies immer schon das Hexenhaus nennen, trotz Lärmens und Rufens nicht aus seinem Mäuseloch hervorzutreiben ist. Kein Wunder; er ist ihnen nicht recht geheuer; man sagt ihm längst geheime Künste nach, verdächtigt ihn der Zauberei und nur die wenigen, die Herrn Kunrad kennen, wissen, daß er ein Mensch hohen Wesens ist, ein träumender Tor, wie er sich selber nennt, der über Schnörkelschriften grübelt und den schönsten Tag versinniert, um in seiner finsteren Klause sein Werk zu schaffen. Welcher Art es ist, weiß keiner; aber man darf voraussetzen, daß es etwas durchaus Alltagsfernes, Großgedachtes, Hochfliegendes und Edel-Außergewöhnliches ist — vermutlich komponiert er am „Guntram". Aber endlich wird er doch von den lärmenden, lachenden, singenden, pochenden Mädeln und Buben aufgestört und erscheint an der Türschwelle, geblendet vom ungewöhnten Sonnenlicht und wohl auch von Jungfer Diemuts Schönheit, überrascht und in froher Selbstverspottung entdeckend, welch festlich lebendiges Treiben er da drin, über alte Folianten gebeugt, verträumt und wohl schon oft versäumt hat. In aufschießender Lebensfreude und steigendem Grimm über das eigene Maulwurfsdasein wird er zum Anführer der ausgelassenen, vergnügten Kinder, reißt das eigene Haus halb in Trümmer, um die Scheite den Flammen zu überliefern — und in plötzlichem jubelnden Übermut

springt er auf Diemut los, die ihm in diesem Augenblick offenbar zum Sinnbild des prangenden Lebens ringsum wird, reißt sie an sich und drückt ihr einen feurige Kuß auf die Lippen. Betroffenheit, Empörung, humoristisches Schelten ringsum („Pfui, schamt's Euch, Junker Übermut, das Jungferlein steht in Vaters Hut" — „Bei uns fallt man net mit der Tür ins Haus"). Die Gespielinnen, denen der schmucke Herr wohlgefällt, necken Diemut, „Ließ' ihn net lange freudlos frein, wollt' sein freundwilliges Friedel sein!" — Sie aber steht bestürzt, mit Tränen in den Augen, vielleicht gerade, weil ihr solche mutwillige Geringschätzung eben von diesem am unerwartetsten kam und am wehesten tut: „Was hab' ich denn verbrochen? Was gibt der Schmach mich preis?" Und auf der Gespielin neidisch-lustigen Zuruf: „Er freit als wie ein König" bricht sie zornig los: „Er freit als wie ein Frecher, oh! büßen soll er das! Darf mich ein jeder Schächer beschimpfen auf der Gass'?" Und doppelt aufgereizt durch die gutmütig munteren Spöttereien der anderen, die die Sache nicht so tragisch behandeln, beschließt sie, Rache zu nehmen. Es dunkelt: die Feuer flammen auf — sie tritt auf den Söller hinaus, um ihr Leid in die Mittsommernacht hinauszusingen — da hört sie Kunrads Stimme, der um Vergebung bittet. Sie scheint, nach kurzem, schmollendem Sträuben, ihren Groll aufzugeben und durch sein immer hitzigeres Werben weich und versöhnlich zu werden. In heißer, sehnsüchtiger Fülle fliegen ihre vereinten Stimmen in die Weite: „Mitsommernacht! Wonnige Wacht!" Seinem Drängen erliegend, bedeutet sie ihm, den Förderkorb zu besteigen, der sonst nur die Waren zum Söller hinaufträgt — so soll er zu ihr hinaufschweben und dann wird sie ihm ihre Türe öffnen. Er achtet kaum des seltsamen Gewispers ringsum — es sind Diemuts Gespielinnen, die sie als heimliche Zeugen ihrer Genugtuung herbeigerufen hat — und er steigt in den Korb, der langsam zur Höhe geht; aber noch lange ehe die Brüstung erreicht ist, wird das Seil gehemmt und Kunrad bleibt in der Luft hängen. Und jetzt ergießt sich Hohn und Gehänsel über ihn; Diemut: „Brauchst du noch Stiegen? ich mein', du müßtest fliegen — flieg' in meine Arme, sie winken dir so weit!" — und sie zeigt den Freundinnen den seltenen Vogel, den sie sich gefangen hat. Kinder und Volk drängen dazu, kichern und johlen, das Gelächter über den Gefoppten schwillt an — da richtet sich Kunrad zu mächtiger Beschwörung auf: „Hilf mir, Meister! Heiligste Nacht, zwing mir der Geister Zaubermacht! Habt ihr verachtet Minnegebot, bleibt ihr umnachtet von Feuersnot — Jugendnacht sterbe den roten Tod! Im Dunkel verderbe, was leuchtend loht, Herd in Asche! Funke, versprüh! Leuchte, verlösche! Glut, verglüh! Eisig umfang' euch ewige Nacht, weil ihr der Minne Macht verlacht!" Und mit einem Male bricht die tiefste Finsternis herein, die Sonnwendfeuer, die Fackeln, die Lampen in den Stuben sind wie fortgewischt und Entsetzen kriecht über die Menge, die kein lautes Wort mehr

wagt. Um so gebieterischer erhebt Kunrad seine Stimme; und in erregter Würde hält er dem verstockten, rückständigen, ungeistigen und undankbaren Münchener Volk all seine Verbrechen an seinen großen Männern vor, allen voran die an seinem Meister Reichhart; wobei Reichhart Strauß es seinem Textdichter erlaubt hat, den Kampf um Wagner, der hier gemeint ist, und den um Strauß selber in allzu durchsichtigen und allzu wenig geschmackvollen Wortspielereien anzudeuten, statt das Wesen dieser häßlichen und entwürdigenden Dinge einmal im Kern zu fassen — und wobei es ein wenig zu bequem ist, es einfach den anderen zu überlassen, den eigentlichen Sinn dieser einigermaßen konfusen Strafpredigt herauszuklauben: „Denkt euch die Deutung selber dabei!" Bequem und nicht eben vorteilhaft für den Dichter des Sermons. Hören wir zu:

„Im Hause, das ich heut zerhaun,
Haust' Reichhart einst, der Meister,
Der war kein windiger Gaukler, traun,
Der hehre Beherrscher der Geister."

Das Walhallmotiv im Orchester läßt keinen Zweifel darüber zu, auf wen die Worte gehen; sicher ist aber, daß in dem Augenblick, in dem es verstanden wird, jegliches dramatisches Interesse auslischt wie die Lichter auf der Bühne. Man ahnt: Parteigezänk, Cliquenabrechnung und Atelierangelegenheit (auch wenn es weiß Gott keine ist), fühlt, daß all das mit dem Wesentlichen des Tongedichtes gar nichts zu schaffen hat und kommt als „Publikum" so ziemlich abhanden. Nicht ohne im letzten Augenblick des schwindenden Zuhörerbewußtseins ein heftiges Übelbefinden zu spüren, das durch die gedunsene Künstlichkeit dieses fragwürdig archaisierenden Sprachkitschs erregt wird: die dritte Zeile allein ist Julius Wolffs würdig und das Wort „hehr", das man in Wagners mythologisch-legendenhaftem, großgegliedertem Altdeutsch noch eben erträgt, ist in einer Sprache von geringeren Dimensionen einfach unerträglich, bombastisch leer, geschwollen dröhnend, oberlehrerhaft — man hat sofort die Vorstellung von Jägerwäsche, Schlapphüten, rotwallenden Wotanbärten, einem Zwicker, dessen Schnur über das Ohr gelegt ist, und indiskreten Zugstiefeln über grauwollenen Socken. Was nicht so nachdrücklich vermerkt zu werden brauchte, wenn es nicht ein Beispiel für viele derartige Entgleisungen in den auffallend konstruierten und wenig echten Versen des Singgedichtes wäre, und vor allem, was wesentlicher ist, ein ganz merkwürdiges Symptom für die Empfindungslosigkeit des Tondichters gegen subtilere sprachliche Werte. Ihm handelt es sich nur darum, inwieweit das Wort für ihn zum Anlaß wird, Musik zu machen; aber die innere Musik des Wortes selbst, der Rhythmus und der Stil des Sprachlichen scheint ihn wenig zu bekümmern. Nicht eben verwunderlich bei einem, der Musik hat in sich

selbst, alles andere mit ihr beschenkt und also keiner von außen zu ihm kommenden bedarf. Verwunderlich aber ist doch, daß er, abgesehen von alledem, auch kein Gefühl für das Gemachte, artifiziell Hergestellte der „Feuersnot"-Dichtung zu haben schien und für das Wesen des Dichterimitators, der sie gemacht hat und dessen Welt hier enger als je mit Brettern, mit Überbrettern vernagelt ist. Aber weiter im Text:

„Der warb um eure Herzen lang,
Gewann der Höchsten Gunst,
Allein euch Kleinen macht er bang,
Blieb all sein Werben umsunst.
Hat sich wacker mit euch geplagt,
Der Stadt groß Ruhm gebracht,
Schmählich habt ihr ihn ausgejagt,
In neidiger Niedertracht."

Gut. Oder nicht gut. Aber jetzt:

„Er wollt' euer Wesen auf Räder setzen,
Ihr lieber euch kriechend am Boden ergetzen.
Wärt mit Deme (!) zu Vieren gefahren,
Ihr wolltet den langsamen Schritt euch bewahren.
Damit den Pfäfflein und alten Weiben
Nit etwa der Schnaufer möcht' ausbleiben."

Mehr populär als ideell zutreffend. Nun aber das Böseste: „Sein Wagen" — (der auf Rädern oder das, was er wagt?)

„— sein Wagen kam allzu gewagt euch vor,
Da triebt ihr den Wagner aus dem Tor!
Den bösen Feind, den triebt ihr nit aus,
Der stellt sich euch immer aufs neue zum Strauß (!).
Wol zogen (!) mannige wackere Leut',
Die ein wagendes Wirken freut,
Fern aus dem Reich in den Isargau
Zu wipfelfreudigem Nesterbau —"

in dem biertrinkenden München mit all seiner geistigen Genügsamkeit, seinem sorgenverscheuchenden, singenden Leichtsinn, seinen frohen Frauen.

„Riet mir der Reichhart, der Alte von Laim,
Kümmre dich nicht, kehre du heim.
Schenk' dir zu eigen mein Hexenhaus,
Feg' du nur Schaben und Spinnen aus.
Groß Werk wird nimmer auf einmal getan,
Fang du die Arbeit von vorne an.

Lehr' sie das lustige Gehwerk bewegen,
In freiem Takt die Feisten sich regen.
— — — — — — — — — —
Wenn sie dich loben,
Sei auf der Hut,
Grimmig Erproben
Mehr' dir den Mut,
Auf daß dein Herz dir helle brennt
Und nimmer flaut der Wind,
Das lautere Feuerelement
Minnige Mädlein sind.
— — — — — — — — — —
Die ich erwählte, lachte mein,
Wollt' mein Ewiglicht nit sein.
Da zeigt' ich ihrem Tugendsinn,
Daß für die Tugend zu gut ich bin,
Daß ich kein weicher, winselnder Wicht,
D a r u m verlöscht' ich euch Feuer und Licht.

Alle Wärme quillt vom Weibe,
All Licht von Liebe stammt,
Aus heißjungfräulichem Leibe
Einzig das Feuer euch neu entflammt!"

Das geht nun wirklich nicht. Daß von dem ganzen konfusen Geschwätz nur die letzten Zeilen zum Bewußtsein des inzwischen längst geistig abhanden gekommenen Zuhörers gelangen, würde nicht viel besagen, denn den meisten geht es bei der grandios aufgebauten und dramatisch organischen, wenn auch nicht unbedenklich retardierenden Wotans-Erzählung in der Walküre nicht viel anders; und hier, bei dieser Standrede, hat er obendrein recht. Denn nur an diese Schlußzeilen, aber nicht an den verruchten Weichselzopf des übrigen wird der Abschluß des Ganzen geknüpft: daß Diemut, die Spröde, den mächtigen Redner in heißem Überwältigtsein in ihre jungfräuliche Kammer zieht, während unten das erschauernde, im Finstern verängstigte Volk in Zwiesprachen des Bedauerns, der Erkenntnis falscher Einschätzung und aufdämmernden Verstehens für Kunrads Wesen in den Gassen drängt und schließlich immer unverblümter und derber an Diemut das Verlangen stellt (und ihr eigener Vater ist der drängendste!), ihr Mädchentum zu opfern und die Feuersnot zu enden: „Deine gottverlassene Sprödigkeit bracht' über uns das finstre Leid! Da hilft nun kein Psallieren, noch auch die Klerisei, das Mädlein muß verlieren sein — Lirumlarumlei. Soll'n wir verrecken, hol's die Pest, weil sich ein Mädel nicht lirumlarum läßt?" Es bleibe dahingestellt, ob das volkstümliche Ur-

wüchsigkeit oder die geschmacklose Zote eines geistigen Lebensmittelfälschers ist; sicher, daß der ganze Sturm (ich weiß schon: er soll die Erbärmlichkeit zeigen, die auch das Gehütetste preisgibt, wenn es an den eigenen Kragen geht) ganz und gar überflüssig ist. Denn schon bricht aus Diemuts Kammer ein Lichtschein, der Mittsommernachtsgesang der beiden liebreich vereinten Stimmen steigt, nach dem berauschenden Johannisnachtstück des Orchesters, zu den heiter funkelnden Sternen empor, der Bund ist geschlossen, die Lichter flammen wieder auf — und man scheidet mit dem Gefühl, recht viel Lärm um nichts mitangehört und einen unendlich schwerfälligen Apparat für die Vereinigung von Hans und Grete mitangesehen zu haben. Vielleicht eben nur deshalb so belästigend, weil der Herre Kunrad und Diemut, das „minnige Mädlein" (Worte, als hätte man Haarpomade im Mund!), nichts anderes als ein Überhans und eine Übergrete sind. Und welch ein heilloser Wirrwarr in der ganzen Führung, vor allem aber in Kunrads Kapuzinerpredigt. Von der wilden Geschmacklosigkeit der nur im Gleichklang liegenden, in keinerlei Doppeldeutigkeit umzuschaltenden Wortspiele mit den Namen der Beteiligten abgesehen, denen der des „Dichters" um jeden Preis noch angefügt werden mußte. („W o l z o g e n mannige wackere Leut" — Haarpomade!!) Aber was will denn dieser Kunrad eigentlich?! Was hat er getan, um sich als „des Meisters echter Sproß" zu zeigen? Hätte er es versucht, den guten Münchenern ein neues Licht aufzustecken, eine Sauerstoffatmosphäre zu schaffen, in der ihre trüben Nachtlichter heller flammen mochten, und hätten sie ihn dabei in ihrer verstockten Trägheit und ihrer gereizt-beharrenden Rückständigkeit gehindert und gehöhnt, dann wäre es nur logisch gewesen, wenn er ihnen das Licht ganz gelöscht hätte. So aber ist er ruhig und unangefochten in seinem Hexenhaus gesessen, hat keinem wohl und keinem weh getan, hat durch keinerlei Wort und keinerlei bestimmte Leistung Widerspruch oder Begeisterung erweckt — wozu der Lärm? Und weil er dann ein Mädel frech brutalisiert (ich weiß schon: Symbol, Lebensdrang, neue Kunst — Quatsch!), dabei nicht einmal eine Maulschelle erwischt, sondern nur humoristischer Abwehr begegnet, und weil das Mädel (ich weiß schon: aus falschem Stolz ihr Echtes verleugnend, Sünde an der Liebe um der Gesittung willen — Quatsch!) sich ihre Genugtuung selber holt, die wahrhaftig milde genug ausfällt — deshalb das ganze Geschrei und das Abdrehen der elektrischen Beleuchtung? Von der fragwürdigen Logik ganz zu schweigen, die die Sache Wagners und seines „Erben" Strauß plötzlich mit einem gerächten Kußraub verknüpft; die zuerst die verleugnete Kunst, dann die verleugnete Liebe als Grund der Strafverhängung ausruft; die nicht von denen Sühne verlangt, die recht eigentlich durch ihre rechthaberische Beschränktheit Sünden am Geist begangen haben, sondern von der, die den anderen Geist begreift und liebt und die nur einen Augen-

blick lang in gekränkter Schamhaftigkeit ihr hochgemutes Mädchentum (in vollem Recht) gewahrt hat. Schiefheit überall; Zusammenhanglosigkeit überall; innere Unsicherheit, die im Unfolgerichtigen, Hin- und Herschwanken des Symbolischen ebenso deutlich wird wie in der leichtsinnigen, hier unnötig durch Einfügungen aufhaltenden, dort unnötig kurzatmig erledigenden Führung der Szenen. Und Mangel an dramatischem Gefühl, das die große Rede Kunrads wie einen Meteor in die Suppenschüssel wirft, will sagen, ohne Vorbereitung (denn die Geschichte vom Riesen Onuphri ist keine und ist recht läppisch dazu) und völlig zusammenhanglos, aber höchst anspruchsvoll in den Mittelpunkt des Ganzen stellt. Ich glaube nicht, daß irgend ein normaler Zuhörer, der es nicht ohnehin nach den ersten acht Zeilen aufgegeben hat, zuzuhören (weil es jeder im Augenblick spürt, wenn nicht jedes Wort ideell mit dem dramatischen Zentrum verknüpft ist und dann sofort „ausläßt"!) — daß also irgend einer wirklich verstanden hat, um was es hier geht. Er wird beim Walhallmotiv vergnügt schmunzeln, weil er gebildet genug ist, die Anspielung zu merken, wird vielleicht bei den Assonanzen „Strauß" und „Wolzogen" einen Moment lang die Ohren spitzen und eine Anzüglichkeit in privater Polemik ahnen, ohne sich sehr dafür zu interessieren, und wird dann darauf verzichten, den Worten zu folgen, und sich an der Musik schadlos halten.

Oder schlafen. Es hilft nichts: Strauß hat kaum jemals vorher und nachher künstlerisch so geirrt in der Wahl dieses Opernbuches; oder richtiger, in der seines Verfassers, der sich sprachlich als Volksliedgrammophon eingestellt hat, in einer recht unerträglich billigen, nicht aus dem lebendigen Gefühl, sondern aus dem germanistischen Seminar geholten Contrefaçon süddeutschen Volkstons, und der dazu so wenig Kraft besessen hat, persönliches Erleben mit dem Legendenstoff zu amalgamieren, die rechten Gestalten und ihr rechtes Schicksal zu finden, aus denen dann das Sinnbild jener künstlerischen Kämpfe herausspringt, ohne erst mit dem Stäbchen des Jahrmarktsausrufers darauf hinzeigen zu müssen, ja ohne mit einem direkten Wort darauf zu deuten — wie es in den „Meistersingern" geschehen ist. Wie undezidiert, wie verschwommen, unklar und willkürlich ist das alles zusammengeschüttet, ohne einen Augenblick, in dem sich das dramatische Geschehen plötzlich zu einem allgemein menschlichen Symbol verdichtet, ohne eine Replik, die schlagend und klar ist und dabei die (nur gewaltsam und ruckweise bewegte) Handlung vorwärtstreibt und den klaren Sinn jeder Situation resümiert. Auf blinde Meinung klag' ich allein. Und auf allzuviel Blaublümelein- und Meiranweis. Gerade in ihrer Prätension, ihren literarischen Allüren und ihrer inneren Baufälligkeit eine der schlimmsten Operdichtungen. Des alten Knaben Wolzogen Plunderhorn.

Ich habe mich in Zorn geredet und man wird sagen, der Anlaß sei dessen

nicht wert gewesen. Der Anlaß ist dessen wert. Denn nichts anderes ist schuld daran, daß die Musik, die jugendvollste, kernigste, frischeste und freudigste, die Strauß geschrieben hat, trotz ihrer lieblichen Wangenröte, ihrem Heimatreiz, ihrer froh prangenden Sinnlichkeit nicht zu ihrer Geltung kommt. Es ist ja unbegreiflich, daß Richard Strauß durch ein solch übles Produkt zu diesem Blütengetümmel heiter beherzter Melodik, zu diesem Fest in Tönen, zu der jubelnden Schalkhaftigkeit dieser Musik eines echten Münchener Kindls angeregt werden konnte. Wie voll von guter Kampflust, von vergnügtem Trotz, von saftigster bajuvarischer Laune muß er gewesen sein, um all das an dem dürftigen Gerüst der flämischen Legende aufzuhängen und um über alles Fragwürdige, Künstliche, Verworrene, Willkürliche und Geschmackwidrige dieser Verse und über ihren zwischen Bierhumpenpoesie und Münchener Werkstättenkunstgewerbe schwankenden Stil wegzuhören, ja wahrscheinlich, all dies gar nicht zu spüren. Sonst wäre es unverständlich, wie Strauß, der wie kein anderer sonst Niveau hält und das strengste Maß an die Dichtungen legt, die er mit seiner Musik beschenkt und durch sie hochhebt, hier nicht auf die Werteinheit von Ton und Wort und auf edle Künstlerschaft des Sprachlichen — und gar des Dramatischen — geachtet hat. Es scheint: er mußte eine Überfülle loswerden, die ihn sonst zu sprengen drohte. Gewiß, die „Feuersnot" gehört nicht zu den Werken, die ihres Schöpfers Wesen zu späteren Generationen hintragen; er hat andere Hochflüge gewagt, hat ganz anders Entscheidendes in Tönen ausgesagt, viel Unvergeßlicheres und Größeres. Aber nicht oft, vielleicht nur noch in der „Symphonia domestica" und im „Rosenkavalier", hat er diese strahlende Heiterkeit, diese ungestüme Lebenslust und diese unbefangen herzliche Kraft; und nirgends sonst ist er so gut bayrisch, so gut münchnerisch wie in diesem Singgedicht, in dem er gegen die Münchener Untugenden und Urtriebe loszieht. Aber gerade das, was Heimat in ihm ist, süddeutsches Wesen ohne süddeutsche Schwerblütigkeit, süddeutsche Kraft, aber mit vergeistigter Anmut verbunden, kernige Bestimmtheit und frohe Laune, aber ohne die zähflüssige Verstocktheit seiner Rasse — all das singt und jubelt in der „Feuersnot" in bezwingend jungen, bezwingend liebreichen und bodenständigen Liedern. Das Orchester ironisiert mit Hofbräuglossen, aus Kinderchören klingt jene Keckheit und Rücksichtslosigkeit, die in späteren Jahren ihre Tücken hat, und jauchzende Walzer fabulieren von der schönen grünen Isar und vom Münchener Blut. Es ist hinreißend.

Hinreißend gleich der Anfang, der — was damals unerhört war, heute freilich gar nicht mehr als die traditionsbrechende Kühnheit empfunden wird, die es bedeutete — kurz angebunden ist, ganz ohne Vorspielstimmungsmacherei, resolut nur ein paar Takte des Orchesters duldet, während der Vorhang sich hebt (sie erinnern, zweifellos mit Absicht, an den Beginn

des zweiten „Meistersinger"-Aktes: Johannistag hier und dort!) — und dann gleich mit den freudig zufahrenden, volksliedhaften Motiven des Festes und der Kindergesänge (Thema 1—3) den turbulenten, ausgelassen unbekümmerten Ton des Ganzen anschlägt; nichts wird ganz schwer und wichtig genommen, es ist eine Lust zu leben und eine Torheit, den Kopf hängen zu lassen. Entzückend, wie das Teilmotiv 1 a schelmisch zögernd gleich einem lieben Kindergesicht hervorschlüpft und dann wieder, wie zum Ringelreihn ermunternd, zum Rundgesang (1) zurückführt; entzückend, wie der Mutwillen der dreist aufbegehrenden Kinderchöre von Diemuts zartem Liedchen „Süße Amarellen" (4) beschwichtigt wird, das auch in seiner herzlichen, zarten Weiterführung (5) und im antwortenden Kehrreim der anderen (6) zu ihrem eigensten Tonsymbol wird; entzückend auch der Witz, mit dem das Falschsingen der Kinder und ihr Danebenplärren in der Melodie mitnotiert und zu einem drastischen Reiz mehr wird — wobei es dem realistischen Tondichter passieren mag, daß die Kinder dann erst recht falsch singen und dabei die „normalen" Noten erwischen, so daß aus der übermütig ungezogenen Gesangsungeberdigkeit plötzlich das brave Ammenlied werden kann, das Strauß durch diese Aufzeichnung der zu hohen oder zu tiefen Töne zu so lustig zerzauster Linie einer Struwwelpetermelodik gebracht hat. Derb und frisch poltert Münchener Volkston hinein (7) — lustig, wie sich die klobig zufahrenden, einander ablösenden tiefen Streicher in der Begleitung des von einem unschuldig frechen Kinderlied (9) durchbrochenen und neu verursachten Mädchengekreisches zu einem Thema verbinden, das (8) mit einem vergnügten Motiv der „domestica" verwandt ist und hier ebensoviel Witz als Behagen zeigt, vielleicht sogar zu viel! Wie naiv und voll lieber Einfalt führt, im Ton dem Gesang Diemuts (4—5) entsprechend, ein neues Lied der Kleinen (10) zu dem jauchzend losbrechenden und dann vor Kunrads Tun gleichsam stockenden Anfangschor (1) zurück; unverschämt krähen die Holzbläser zu der Kinder keckem Spott: „Wer ma a Scheit gibt, is a braver Mô, wer ma koans gibt, is a rechter Gockelhô!" Und ist es nicht famos, wie auch die Musik hier im Dialekt spricht? Zum erstenmal übrigens; erst später hat Julius Bittner den geglückten Versuch gemacht, dem Bauernidiom seine Melodik abzugewinnen, und von hier bis Janáčeks „Jenufa" wäre ein interessanter Weg zu verfolgen. Genial, wie Kunrads Motiv (11) hier erst nur geheimnisvoll vorbeihuscht („Laßt den seltsamen Nachbarn aus"), rhythmisch umgewandelt wird (11 a — wie ihn eben ein zweiter ansieht!); und dann wieder 11 b nach kurzem Dialog, der allerliebst geschwätzig zwischen dem Brauer und dem neidischen Wirt über Kunrad hergeht; köstlich, wie das Orchester des Leutgebs Borniertheit mit dem robust primitiven und täppisch vergnügten Altmünchener Volkslied „Der alte Peter" (vgl. 55) glossiert, köstlich, wie dann die immer noch vom Kunrad-Thema (11) durchgeisterte Bal-

lade vom Onufrio (12) das Riesenmotiv des „Rheingold" der Sendlingerstraße akkomodiert: Fafner im Hofbräuhaus. Und wie schwungreich und hochsinnig wirkt dann die kindlich plumpe Melodie, wenn vom „Alten von Laim" (Richard Wagner) die Rede ist und Geigen und Flöten (zur Umbildung des Kunrad-Themas 11 in der Klarinettenbegleitung) um all das ihre Kränze winden (13). Unbekümmert um die Schauergeschichten vom Hexenhaus versucht es die Buben- und Mädelschar mit neuen Reimen (14), freilich um gleich wieder zu erprobteren Liedern (3) zurückzukehren, in die sich jetzt, auch in der Singstimme, das Kunrad-Motiv (wie bei 11 b) als lebhafter Appell hineinmischt, immer wieder und wieder insistierend — bis der vermeintliche Hexenmeister wirklich aus dem Hause tritt. Sein späteres, bezwingend aufloderndes Thema 38 (= 19) hier noch wie bei 17 a; dazu, gedankenvoll ausgesponnen, das gespenstige Motiv 11 in den Hörnern und Bässen. Ganz schüchtern wiederholen die Kinder ihre Bitte (14), die bald beherzter wird — immer von 11 b durchsetzt und von dem frechen Hahnenschrei abgeschlossen. Und jetzt erst, bei seiner milden Erwiderung, entfaltet sich sein Thema (11) zur rechten Gestalt (15 — dann mit dem späteren melodisch vereint: 17). Neckerei der Mädchen, in anmutiger Vielstimmigkeit (16) — und jetzt die schöne Selbstanklage Kunrads („O ich träumender Tor, der ich den teuersten Tag verlor"): in den Streichern der Sonnwendreigen (3), in den ersten Geigen Kunrads Motive (17), ansteigend, bis zu dem hinreißend aufjubelnden Liebesthema (18) — er erblickt Diemut und jetzt enthüllt sich auch sein feuriges Sehnsuchtsmotiv deutlicher (19). Aber noch gibt er seinem Gefühl nicht nach, sondern hilft den Kindern, die Fensterläden zu Scheiten zu zerschlagen (sein Motiv 11 in übermütigem Losfahren, 20); und während er sich an die Stirn schlägt: „Meisterlein, was warst du dumm" (glanzvolle Steigerung und Verwebung der Themen 15, 11, 19 verkürzt!), tanzen die Mädel um ihn herum (3). Die Buben vereinen 11 b und das verkleinerte 19 zum Chor, die Mädchen fallen mit neuer Melodie ein (21) und jetzt ist es erstaunlich, in wie vielerlei Umbildungen das (oft von 19 sekundierte) Kunrad-Thema 11 (= 15) während der ironischen Flüsterreden der über sein verrücktes Gebaren höchlichst belustigten Bürgersleute zum Ganzen gewoben wird; zart gesangvoll, dann gleichsam geringschätzig abfertigend, vergnügt spottend — Ergiebigkeiten, wie sie eben nur Strauß seinen Motivbildungen, und wär' es die simpelste, abgewinnt. Diemuts Gespielinnen mischen sich drein. Ihr schalkhaftes, nichtsnutzig graziöses Thema (22) ist mit dem des Kunrad (19 — vgl. 38) sichtlich verwandt, offenbar im Ausdruck herzlichen Wohlgefallens an dem schmucken Junker. Zart und heiß zugleich, wie ein Traum, die Liebesmotive 19 (bzw. 38) und 18, dieses still und verklärt umgebildet (23): Diemut steht wie entrückt, die Mädchen kichern, sie fährt ärgerlich auf sie zu: „Laßt's mich aus" (15), aber die Flöten sind indiskret

(23) und die Gespielinnen auch; halb scherzend, halb begehrlich sprechen sie — in lieblicher Grazie, 24 — aus, was Diemut verschweigt und vor sich verleugnet (23-24, 20 a = 11, immer weiter in übermütigem Jungmädelspiel). Nun aber flammt 18 höher flackernd auf. Kunrads Blick haftet immer entzückter an Diemut (dazu das ausplaudernde Gespielinnenmotiv 24) — und jetzt sein feuriger Gesang: „Daß ich den Zauber lerne, den mir der Meister wies (25), daß Sonne, Mond und Sterne mir leuchten ins Verließ" (15). Und gleich darauf („Dann muß aus all dem Sinnen mir wohl ein Sinn erblühn") das wunderbar schöne, erst in seiner späteren vollen Entfaltung (36 und 39 b) ganz bezwingende Motiv der Sonnwend- und Liebesnacht (26 a, dann bald zu 26 b gesteigert), von dem immer trunkener aufstrahlenden Thema 18 abgelöst, von 11 unterbrochen („Mag unters Dach nicht ducken") und nach kurzem Anklingen von 24 wieder zu 25, 15, 18 in hellstem Jubel zurückkehrend; 11 in heftigem Ansturm, 19 a setzt an, 24 spottet — und mit ein paar ausgelassenen Sprüngen (14) ist er bei Diemut (18 imitiert und im verkleinernden Echospiel) und küßt sie auf die Lippen.

Das alles ist berückend, hell, gesund, ganz neu im Ton einer Volksliedwirklichkeit und von einem Reichtum und Geist der thematischen Zeichensprache, wie er bis dahin kaum geahnt worden ist — und dabei habe ich kaum die Hälfte der Motive angeführt, die hier das Unausgesprochene verraten, Verschwiegenes enthüllen, Gesagtes in seinen wahren Sinn rücken. Nicht einmal dieses mehr andeutende als vollständig analysierende Verfahren kann ich auf alle Szenen des Werkes anwenden; ich kann nur die wichtigsten und in ihren geistvoll beredten orchestralen Marginalien anziehendsten Partien schildern, um den rechten Begriff davon zu geben, in welcher Weise sich das symphonisch-dramatische Verfahren des Meisters von dieser jugendreichen, unwiderstehlich lebendigen und heiteren, ungestüm blütentreibenden Schöpfung, in der es damals wie eine endgültige Stileroberung wirkte, bis zu den letzten, souverän geformten und die untadelige Synthese wahrhafter Symphonik und wahrhafter dramatischer Melodie bedeutenden Werken entwickelt hat, zu denen es sich verhält, wie eine Skizze zum Bild. Die duftschwersten und bezauberndsten thematischen Einfälle, von denen die übrigen Szenen beherrscht werden, seien in raschem Unterwegs, ohne all die rhythmischen und melodischen Motivumwandlungen ausdrücklich anzumerken, mit flüchtigem Stift notiert.

Eine Fülle solcher Einfälle meldet sich sofort in dem drollig empörten Ensemble, das den Kußräuber mit (nicht allzu ernsthaften) Vorwürfen bedrängt. Das später (bei 43 und 48 b) so farbig aufprasselnde Feuermotiv wird — von der Verkürzung 27 des Liebesthemas 19 durchsetzt, das auch dem Scherzmotiv 22 der „Gespielinnen" die psychologische Grundierung gibt — in antizipierender Andeutung (28) zur orchestralen Untermalung

des Chors. Das munter hänselnde Terzett der Freundinnen ist in seiner lieblichen Weise (29) einfach zum Volkslied prädestiniert und der blutvoll mitreißende Walzer, der nach der Wiederkehr der impetuos aufjauchzenden Kinderchöre des Beginns (1 und 3) einsetzt, ist in seiner jovialen Urkraft (30) ein Stück bayrischen Wesens; vollends, wenn er bäuerlich schuhplattelt (31), städtisch anzüglich wird (durch die „Verländlerung" des Feuermotivs 28 — vgl. 32!), zarte Geheimnisse ausplaudert (33 — aber immer wieder durch 32 fidel gestört) und schließlich — es ist, als ob die zwiebeligen Frauentürme, das Münchener Wahrzeichen, vor dem der Stadt Nahenden aufleuchteten — in all seinem gesunden Frohsinn noch das hemdärmelige Kneipenlied „Guten Morgen, Herr Fischer" (34) hineinwirbelt. Daß sonst noch allerlei thematischer Unfug vor sich geht — z. B. das „Mittanzen" der Kindermotive (1, bzw. 12) — braucht bei dem „Jungen vom Laim" nicht erst gesagt zu werden. Aber es ist schon der Mühe wert, der Subtilität zu folgen, mit der Strauß diesen Walzer auslöschen und seine Funken in die nächste Szene hinübersprühen läßt: wie 30 a noch wetterleuchtet (Part. 93), Kunrads Hexenmotiv 11, mit dem seines Lossprungens auf Diemut verbunden, des Mädchens Tränen und des Jungherrn trauriges Sinnen erklärt, der Kinderchor 3 herüberklingt, das Flammenthema (vgl. 48 b), das den Dialog stützt, immer wieder von dem aufzuckenden Walzerthema 30 a überblitzt wird (35), die Lieder (1 und 3) immer ferner tönen — das ist jene feinste Kunst des Überganges, die Wagner als eine der höchsten des dramatischen Musikers hinstellt. Ein wunderbar in großer Empfindung flutendes Stück dann: Kunrads Monolog „Feuersnot! Minnegebot" — mit dem breit hinströmenden, sinnenheißen Sonnwendnachtthema (36 a, das wie immer bei Strauß, schon bei 26 „vorbereitet" worden ist!), seinem herrlichen Aufschwung 36 b und dem inbrünstig schwelgerischen Hochsturm der Melodie (37 — aus dem Motiv wird später der wonnevolle Walzerreigen des Schlusses!); das Kunrad-Thema 15 durchwirkt das Ganze mit goldenen Fäden. Und dann, gleich der Stimme der Liebe und der Nacht selber, das süße Notturno Diemuts, „Mittsommernacht! Wehvolle Wacht!" Gleich flimmernden Sternen das Vibrato der Geigen, dazu, innig, verhalten, das Motiv der Bläser (38 a), das dann zu dem des Gesanges wird (38 b). Auch hier zittert Kunrads Motiv 15 nach (das „Warum" ist wohl deutlich), rührend klagen die Oboen mit dem gekränkten Mädchen und Kunrads Werbethema (19, 25) kommentiert die Worte „Ach, der mich wollt' erwählen, der hat das dumm erdacht" (39 a). Heiß und verstohlen 18 in den tiefen Streichern zu Kunrads unvermuteter Antwort („So mache du mich klug"); das Sommernachtmotiv (26, dann mit 36 b) unterstützt in warmer Empfindung seine Worte. Vergebens. „Schaut's, daß ihr weiter kommt" sagen auch die Oboen spitz und schnippisch (39 b), sagen's in dem schadenfrohen, mit dem Werbemotiv (19 a) verbundenen Flammenthema (28), das

dann rauschend in den Geigen niederfährt. Kunrad gibt nicht nach (Thema 36 b ist sein Fürsprecher!), aber auch Diemut nicht. Das abweisend scharfe Motivchen 39 b wird zungenfertig wiederholt, bis sich das Flammenthema allein herauszulösen scheint (40), während in den Bässen das liebeglühende Thema 18 heimlich flüstert und 36 b in den Geigen und dem tiefen Holz schwärmerisch überredet, bis zur Verführung mit 37. (Dazu das Flammenmotiv, vergrößert.) Das Orchester verrät Diemuts Doppelzüngigkeit (bei den Worten: „Wie macht ihr mich viel stolze" etc.); das überschwengliche Thema 37 wird von boshaft hellen Oboen und kleinen Flöten mit dem unliebenswürdigen Motiv 39 b dementiert. Lichterloh leuchten jetzt die Motive 15 und 18 auf und beherrschen Kunrads Freierrede: „Mein Reich ist weltenweite, so weit die Sonne lacht, zur königlichen Freite lacht die Mittsommernacht." (Ach, was sind diese Verse für ein Minnesängerspülicht!) Das Thema der Mittsommernacht (38 a) glänzt auf, 18 fliegt zur Höhe (41), Diemuts Stimme wird zum Echo (39 b); das Flammenthema 28 leuchtet, vergrößert, in der Oboe (42); Mann und Mädchen ergänzen einander in selbstvergessener Schwärmerei (43). Dann wendet sich Diemut weiter zu Kunrad: „Habt ihr mich denn erkoren"; wieder ihr heuchlerisches Spiel mit 18 und 39 b, während gleichzeitig dieselben Motive, 18 — gleich darauf in Celli und Bässen vergrößert — und 28 im edel kräftigen Erklingen von 42 Kunrads offene Ehrlichkeit offenbaren. Das ganz leise Trompetenmotiv 44 trägt noch mehr Zweideutiges hinein: es ist kaum zu entscheiden, ob diese Variante Kunrads Werbemotiv 19 (oder 25) oder das der darüber scherzenden Mädchen (22) meint. Dann aber ist es, als ob die beiden Menschen wirklich eins würden. Feierlich und freudig zugleich, andächtig und liebreich erklingt die Mittsommernachtweise im Zwiegesang (45), nimmt das Kunrad-Motiv 11 (bzw. 15) in die schwellende Melodie auf, die dann die Hörner, Klarinetten und Englischhorn mit dem Hauptmotiv (38 = 45) weitersingen, während das Flammenthema (40) aus den Singstimmen sprüht (vgl. 46) und gleich darauf im Flimmerglanz der Geigen funkelt (47), um schließlich, in seiner „eigentlichen" Gestalt, hell aufbrennend in den Hörnern aufzuleuchten (48). Nun flammt hinter dem Stadttor das Feuer auf; aber es ist, und wenn es vom genialsten Regisseur gestaltet wäre, matt und kalt gegen die blendende Glut, die jetzt aus dem Orchester emporschlägt. Gleich versengenden Bränden wallt es in sprühenden Garben der Streicherfiguren, in den Pizzikati und den Harfen prasselt es, ein brodelndes Tremolo der Baßklarinette, ein Funkenstieben der Flöten und Triangel, das leise Singen des Feuers in den Pauken und dazu das Flammenmotiv der Hörner, züngelnd, auflohend — ich bekenne, daß mich dieses Orchesterfeuerwerk viel mehr in die Augen beißt als das des gleichnamigen Stückes des geistreich bizarren Strawinski. Reizend, wie jetzt die Figur des Funkenstiebens sich zum Tanzrhythmus festigt, wäh-

rend der Kindergesang 3 herübergeweht wird. Innig fleht jetzt, nach Kunrads heiß werbenden Flüsterworten und Diemuts Antwort „Hüte dich fein", sein Motiv (11, 15) in den Klarinetten, während Oboen und Flöten zierlich spottend das Nachtmotiv 26 a einander zuraunen (49). Thema 49 a (= 15) dominiert weiter, während der Vorbereitungen der Luftfahrt im Förderkorb (39 b sollte den Vertrauensseligen warnen!), Teilmotive des Sonnwendnachtmotivs (26) und des Werbethemas 19 flackern auf; die des letzteren huschen, immer lebhafter wiederholt, vorbei, und nichtsnutzig graziös klingen die Stimmen der Gespielinnen, zum Lauschterzett vereint (50). Das ironisch leichtfertige Thema 22, das zungenscharfe 39 b glossieren es. Die verspotteten Bemühungen des Ahnungslosen, höher zu steigen und die ihn treibende Sehnsucht — deutlicher werden sie durchs Sichtbare und durchs Wort nicht als durch die verräterischen Klänge des zuerst fragmentarisch angedeuteten Nachtmotivs 36 b und der Teilmotive von 19 (dazu das abwehrende Motiv 39 b). Weiter, allerliebst in der mutwillig zierlichen Variante der Singstimmen, das Terzett (50) mit Motiv 22, bzw. 29 in allerlei Verwandlungen dabei; leidenschaftlich ausschwärmend das Liebesthema 18, ganz verstohlen das Mittsommernachtlied (vor den Worten „Hör' du mich endlich" — während derselben: 26) — ein Orchestergeplauder, das alles Wirkliche, aber auch alles Verborgene und zu Ratende mit entzückender Offenherzigkeit und Drastik ausschwatzt. Und jetzt der Umschwung. Diemuts „Hilf dir nun selbst!" — das Flammenmotiv 48 im heftigen Alternativ der Streicher und darauf ein garstig hämisches (51), fast wie eine herausgestreckte Zunge wirkend: „War doch dein Mund eh aller herrlichen Künste kund (26). Brauchst du noch Strick'? (26 in der Singstimme, 39 b in den Klarinetten — Erläuterung überflüssig!) Brauchst du noch Stiegen? (26 im Sopran.) Ich mein', du müßtest fliegen!" (47 — die zweite Hälfte in der Umkehrung; dann das Spotterzett 50 und wieder der Anfang des Nachtmotivs 26.) Kunrads Zornausbruch: wild das Flammenthema 48 in Engführungen und zu rabiaten Passagen aufgepeitscht; das Nachtmotiv, Kunrads Thema 15, das liebesentbrannte 18 geben den Kommentar. Trotz Kunrads unheildrohenden Worten „Nun wohl, du törichte Schöne, des Schimpfes sind wir quitt" (das Sommernachtlied 38, dann 19 und 48), steigert Diemut in leichtsinnig ausgelassenem Siegesgefühl ihre Spottlust; genial, wie in all dem Kichern und Tänzeln dieser rübchenschabenden Thematik das Mittsommernachtlied in den Pizzikati der Geigen rücksichtslos zerpflückt wird — Diemut wütet gegen sich selbst und weiß kaum, wie schön das war, was sie zerstört. (Daß diese Themensprache ihre bündige, eindeutige Prägnanz hat, deren Sinn sich völlig ungezwungen und ungesucht, ganz von selbst darbietet, werde ich gegen alle aufrechterhalten, die hier nur Überspitztheiten und Absichtlichkeiten entweder des Tondichters oder seines „Er-

läuterers" sehen wollen. Ob diese Art des Ausdruckes einen Entwicklungsfortschritt, ja nicht überhaupt ein Grenzüberschreiten aus dem Musikreich in das der Dichtung bedeutet, ist freilich eine andere Frage, aber ich meine, auch sie ist entschieden oder besser: unterdrückt worden — durch die siegreiche Gesundheit, die liebenswerte Kraft dieser Töne, die bei alledem so ganz und gar Musik geblieben sind.) Lustig spottend klingt 22 (das ja schon Kunrads Ernst, nämlich Motiv 19 parodiert), die schadenfrohen Schelmenreden werden immer kecker und vergnügter, eine neue Umbildung des Motivs 19 wird zu einem lachenden Liedel (52), der Übermut steckt die anderen an und nur Diemuts Vater warnt sie vor ihrem törichten Stolz (wieder 22, eine leise Andeutung des Diemutliedchens 4) — da richtet sich Kunrad hoch auf: „Hilf mir, Meister! Heiligste Nacht, zwing' mir der Geister Zaubermacht." Ein Klang voll Hoheit und Kraft, aber unheimlich drohend dazu: der Bläserchor ernst, stark, gehalten, die Streicher in heftigem Tremolo, Pauke und große Trommel in erzitterndem Grauen (18, vergrößert) — die von den Menschen verkannte und verlästerte Liebes- und Weltempfindung reckt sich, anklagend, richtend empor. Kunrad ist nur ihr Dolmetsch („Habt Ihr verachtet Minnegebot, bleibt Ihr umnachtet von Feuersnot" — die ganze Strafrede ist ja vorhin angeführt worden; hier nur die zum Verständnis der Motive nötigen Schlagworte der Verse). Gespenstig groß bleibt das vergrößerte Thema 18 aufgerichtet, immer aufs neue sich erhebend, bis es in drohend ernstem Ruf der Trompete unerbittliche Klage führt; ein Anwachsen und Wiederverfliegen in Harfenglissandi, flirrenden, schwirrenden Trillern der Holzbläser und Hörner, dem Flackern und Raunen im Triangelgetön und den rollenden Pauken — und plötzlich ein Auslöschen („Herd in Asche! Funke versprüh"), nur im Erzittern der großen Trommel und im Orgelpunkt der Bässe glimmt es noch fort und ein seltsam unwirkliches Flageolettmotiv der Streicher, „geisterhaft" von den Flöten und Klarinetten gefärbt (54), ist wie ein gespenstiger Hauch, der über die Lichter verlöschend hinfährt: alles liegt plötzlich im Dunkel. Mit zugeschnürtem Hals flüstert das Volk „Höllenspuk! Satanstrug!" (55) und in den leisen Schlägen der Pauke scheint das Herzklopfen der Betroffenen einen Widerhall zu finden. Sehr geistreich, wie in dem folgenden Chor („Kam wohl der grimme Wolf und fraß das Licht!") die gestörte Festesfreude durch die ins Ängstlich-erschauernde entstellte Variante 56 des heiteren Kinderchores 1 ausgedrückt wird; höhnisch fährt jetzt das vorhin so derb philisterhaft auftrumpfende Volkslied vom alten Peter (57) in das klägliche Zetern der Kinder und des Volkes und hält den Biedern ihr Spiegelbild vor, und zu den flehenden Worten „Kyrie eleis" (Feuersnot lehrt beten!) klingt ganz heimlich, wie eine leise nagende Gewissensmahnung, das Liebesthema 18 in den Celli und Bässen. Diese ganze Chorszene ist eine Satire an sich; eine Volksart, die auch im Augenblicke

der Bedrängnis einen gewissen fatalistischen Humor bewahrt und — bis auf die wenigen, die den Ernst des Augenblickes empfinden und sich fluchend wehren — rasch die Vorteile der bedenklichen Situation für sich ausnützt, wird hier auch in der Musik auf das köstlichste ironisiert. Höchst amüsant, wie der Volkssängerton des Chorgesanges („Sollen wir im Dunkel streichen") von einer katzenjämmerlichen Variante des Walzers 30 begleitet wird; wie zu des Bürgermeisters Worten „Weil ihn mein Mädel lustig derbleckt" das Motiv des Mittsommernachtduetts (38) in jener munteren Gewöhnlichkeit gebracht wird, mit der auch die zarteste Liebesempfindung von derb-bürgerlichem Durchschnitt trivialisiert wird; und wie dann im Verlaufe der Szene, wenn die aufgebrachten Männer sich immer zorniger gegen Kunrad wenden („Weil die Schöne dir net zu Willen, mußt du so ruchlos dein Rachgelüst stillen"), die beiden Hauptmotive Kunrads (11 und 19) hier wie gereiztes Schelten erklingen. Das erste dieser Themen (11) beherrscht dann, von dem rhythmisch veränderten, leise und bestimmt aus den Trompeten tönenden Motiv 19 durchsprengt, den weiteren Verlauf der immer turbulenter und drohender ansteigenden Chorszene. Bis zu dem Augenblicke, in dem alle mit erhobenen Fäusten grimmig auf des Bürgermeisters Haus hinstürmen (Thema 19 dazu, in lebhaftem Vorwärtsdrängen, hell aus den Trompeten und Posaunen schmetternd und gleichzeitig in doppelter Verkleinerung in den tiefen Streichern und Fagotten losfahrend). Aber betroffen und erschreckt halten alle vor Kunrads Anblick ein. Der steht, plötzlich von dem aus den Wolken getretenen Mond hell beleuchtet, an des Söllers Rand, auf den er sich aus dem Förderkorb hinaufgeschwungen hat, und blickt mit betrachtsamem Lächeln auf die Tobenden, Schreienden, Zitternden und jetzt verdutzt Innehaltenden herab. (Unverständlich, wozu der ganze Aufwand, die ganze Großartigkeit von Zauberfluch, Liebesverrat, Mädchenspott und Volksborniertheit nötig war, wenn er von Diemut nicht wirklich genarrt und in der Luft hängen gelassen worden ist, sondern ohne viel Lärmens aus seinem Korb auf den Söller und in ihre Kammer gelangen konnte. Sollte das aber auch symbolisch zu verstehen sein, dann würde es nur alle die Schiefheiten und Ungereimtheiten vermehren, die den Sinn des Ganzen erhöhen sollen und ihn in Wahrheit zerstören.) Und nun Kunrads große Rede. Mir ist immer eines merkwürdig: Die vollkommene Aufrichtigkeit, mit der des Tondichters Wesen sich ausspricht und die durch nichts deutlicher wird als durch den Umstand, daß seine Musik, statt Schwächen und Mühseligkeiten des Dichters zu verschleiern, immer in dem gleichen Momente „ausläßt", in dem auch dem Dichter etwas Menschliches passiert. Er kann nichts maskieren, denkt offenbar gar nicht daran, irgend welche Anstrengungen zu machen, durch ein besonders glanzvolles Themengewebe die Defekte des Wortes zu verhüllen, ist in der Entschlossenheit, mit der er auf das Ganze losgeht

und es in den Hochspannungsstrom seiner Musik einschaltet, doch offenbar in jeder Einzelheit vollkommen von der dichterischen Unterlage abhängig. Auch seine Musik läßt immer dann die Flügel hängen, wenn der Dichter nicht weiterfliegen kann, wird mit ihm redselig und durch ihn wiederum zu einem stürmischen Himmelansteigen gebracht, das dann freilich das Stoffliche und Begrenzte weit unter sich läßt. Das läßt sich überall verfolgen; in der Duellszene und der Wirtshausszene des „Rosenkavalier", im Mittelteil des zweiten Aktes der „Frau ohne Schatten", ja sogar in Elektras blutrünstigem Hassesausbruch am Schluß der Klytämnestra-Szene; und die ganze Josefslegende ist eigentlich ein einziges großes Beispiel dafür. Nirgends aber wird das so grell offenbar wie in dieser „Feuersnot"-Predigt, in der es sich dem Tondichter doch um seine persönlichste Angelegenheit, um die Entladung lange gehegten, grimmig aufgestauten Grolles handelt. Oder ist es gerade der Mangel an Distanz, gerade die persönliche Gebundenheit, die diese Musik unfreier und gewollter scheinen läßt, als sie vielleicht wirklich ist? Sicher, daß hier einer der wenigen Fälle ist, in denen das Wort durch die Musik kaum erhöht wird, ja, in denen ein gewisser Zwiespalt zwischen Wort und Ton zu herrschen scheint. Was allerdings auch daran liegen kann, daß Strauß offenbar bestrebt war, den Ton nicht allzu schwer zu nehmen und nebenbei die thematische Verbindung mit dem Übrigen — die ja dem dichterischen Sinne nach eigentlich in diesem fremdkörperhaften Einschub geradezu aufgehoben sein sollte — vollkommen aufrechtzuerhalten. So daß, was der Höhepunkt des Ganzen sein müßte, rein musikalisch genommen, bloß zu einer nicht eben aufregenden und dabei retardierenden Episode geworden ist. Sie setzt bei den Worten „O weh, Herr Schweiker von Gundelfing" wieder mit dem verkleinerten Thema 19 ein, das während der kurzen Einleitung dominiert. Dann, zum Beginn der eigentlichen Standrede, strafft sich ein stolzes, mannhaft ernstes Thema im Glanz aller Bläser, von der Bratsche mild gefärbt (59); das spöttische Motiv 24, das hier mehr als je Motiv 19 travestiert, mengt sich drein. Das mit 59 verbundene Walhallmotiv (60) sagt aus, wer unter dem „hehren Herrscher" der Geister gemeint ist; dann vereinigt sich das innig-bewegte Liebesmotiv 36 b (gleich darauf in einer Verkleinerung) mit dem Thema der Strafrede (59) „Der warb um eure Herzen lang, gewann der Größten Gunst" — hier schließt der Motivenkomplex mit 59 b ab und in mildem Aufstrahlen der Trompeten glänzt Thema 19 in ruhiger, rhythmischer Variante auf. Auch das Folgende wird in den gleichen Motivbildungen weitergesponnen, bis von der Münchener Art die Rede ist. Bei den Worten „in neid'ger Niedertracht" fährt Thema 59 in wilder Empörung auf und bei der Stelle „Er wollt' Euer Wesen auf Räder setzen" wird dieses Wesen durch den jetzt in träger Behaglichkeit erklingenden Walzer 30 charakterisiert, der nach dem nochmaligen, gleich einer Be-

schimpfung hingeschleuderten Thema 61 in faul hinschleichender Ländlerbewegung fortgesetzt wird (62). Ein neues Wagner-Motiv zu der Wortspielerei „Sein Wagen kam allzu gewagt euch vor“: das Holländerthema (63 a). Dann weiter, immer wieder zu Thema 60 „Den bösen Feind, den triebt ihr nit aus, der stellt sich euch immer aufs neue zum Strauß“: das Kampf- und Kriegsthema des Guntram (63 b). Eine höchst geistreiche Beziehung aber jetzt, die beinahe mit der unausstehlichen Selbstbespiegelung „Wol zogen mannige wackere Leut“ versöhnen könnte. Die Ballade vom Riesen Onufrio (12), die ohnehin schon das Wagnerische Riesenmotiv ins Bayrisch-gutmütige transponiert, wird hier zu behaglichster, freundlichster Volksliedschlichtheit (64); hier in dem Gesang vom Isargau und wipfelfreudigem Nesterbau scheint Strauß alles Liebenswürdige seiner Stammesgenossen in Tönen aussagen zu wollen. Ein neues, still-heiteres Walzermotiv klingt an (65) und geht in den jetzt zu lieblichem Hinschweben verwandelten Walzer 30 über [„Wo inniges Genügen (65 a) die notige Enge weiht“]. Ganz wie von ferne klingt in den Trompeten und Holzbläsern das Kneipenlied 34 gleich einer ironischen Mahnung hinein. Bis sich in schwelgerischem Erklingen des ganzen Orchesters in frohbewegtem Gemüt das bei 37 vorweggenommene sinnenfreudige Walzerthema 66 entfaltet, das einfach das musikalische Wappen Münchens ist und, nebenbei gesagt, keinem Walzer des großen Namensvetters Johann an lebendigem Schwung und melodischer Kraft nachsteht. Nur, daß Walzerseligkeit und Auseinandersetzung mit hohen geistigen Dingen ebensowenig einen guten Reim gibt als das sanft wiegende, wie auf ruhigem Fluß dahingleitende Hauptthema des zweiten Walzerteils 67. Trotzdem es offenbar durch Entwicklung aus dem Sonnwendnachtthema 26 b mit dem Übrigen in geistige Beziehung gesetzt ist. Strauß selbst scheint das Gefühl zu haben, denn er unterbricht das Fluten des Reigens und untermalt die Worte „Groß' Werk wird nie auf einmal getan“ mit Motiv 19, freilich nicht, ohne es gleich auch (ähnlich, wie bei 24) im Walzerrhythmus zerstieben zu lassen. Und wie organisch er immer baut und die rechten thematischen Verbindungsbrücken schlägt, zeigt die schöne Stelle während des Walzertrios 67, in der sich das sehnsüchtig-heiße Liebesmotiv 36 b in die Melodie schlingt („Das lautere Feuerelement minnige Mädlein sind“). Und ebenso der Abschluß dieser ganzen Bußrede. Feierlich mild klingt Thema 19 in den Trompeten nach dem Wort „Ewig licht“, in feurigem Aufleuchten bricht das Flammenmotiv 48 aus den Geigen und Holzbläsern zum hellen Erstrahlen des Blechs und der Harfen und wird dann in den Hörnern zu mildem Licht gedämpft. Thema 19 zuckt auf („Wie soll sich das wohl zeigen, ob ich des Meisters echter Sproß“), das Liebesmotiv 18 mahnt schmerzlich ausdrucksvoll in den Geigen bei den Worten „Die ich erwählte, lachte mein“ und das spöttisch-boshafte Motiv 39 b erinnert an

dieses Lachen. Beide Themen weiter zum Folgenden. Dann erhebt sich immer mächtiger, in Thema 19 überfließend, Thema 18 und blüht in seiner ganzen Schönheit auf (vgl. später 70): „Allwärme quillt vom Weibe, all Licht von Liebe stammt, aus heiß jungfräulichem Leibe einzig das Feuer euch neu entflammt"; in einem Aufschwung, der mehr klanglich als melodisch erwärmend die ganze Episode zum Abschluß bringt. Ein kleines Meisterstück des Musikers aber ist der darauffolgende Chor in seiner immer reicheren Entfaltung. Er ist durchwegs aus dem volksliedartigen Thema 64 gebildet. Aber wie hier aus anfänglichen Wechselreden, aus kleinen Dialogen zu zweien und dreien — die sich gegenseitig ihre Verblendung und ihr Verkennen des jungen Meisters vorwerfen — und aus einander ablösenden Ausrufen ein immer reicheres und volleres Stimmengewebe entsteht, das ist mit subtilster Meisterhand gestaltet und durch den Klang der gedämpften Trompeten, Hörner und Streicher mit leisen Pauken und aufreizenden Kastagnetten noch gesteigert; wie sich aus anfänglicher Befangenheit zuerst verstohlen und dann immer dreister das ableugnende Besserwissen all der einzelnen Schuldtragenden hervorwagt, ist musikalisch mit der feinsten Drastik durchgebildet. Sehr witzig wird aus dem früheren Spottchor 29 jetzt ein Drängen und Zureden; die Melodie bleibt die gleiche, aber das immer ungeduldiger bewegte Flammenmotiv, das über das ganze Orchester hin irrlichtert, sich mit der Singstimme wieder vereinigt und schließlich vom Sonnwendnachtmotiv 26 b abgelöst wird, bringt in das Ganze etwas ungemein Drängendes und Überredendes. Derb polternd bricht nun mit brutaler Offenherzigkeit in Ton und Wort der Chor „Da hilft nun kein Psallieren" los (68). Und jetzt entfaltet sich die Kunst des Tondichters immer glanzvoller in der symphonisch-vokalen Entwicklung, Durchdringung, in vielfältigster Kombination der Themen 29, 68 und 26 b, die zu einem kleinen Satz von geradezu klassischer Polyphonie und hinreißendem Kontrastreichtum geformt werden. Sehr schön steigt die anfänglich erbitterte und gereizte Stimmung der nur auf sich selbst Bedachten zu immer größerem Ernst und reinerer Empfindung an; breit, voll und beinahe feierlich erklingen die Stimmen („Wunder erwecken wonnigste Pflicht"), nur vom mitsingenden Chor der Klarinetten und Posaunen, den leise bebenden Pauken begleitet, von Bratschenläufen überschimmert. Das Flammenthema leuchtet immer intensiver auf (69), wie in einer Erkenntnis der ewigen Liebesmacht nehmen sich alle jetzt Kunrads Worte zu eigen: „Allwärme quillt vom Weibe" — und in herrlicher Ekstase sagt das Liebesthema 18 das gleiche (70). Lebhaftes Ansteigen, mit dem immer inbrünstiger und eindringlicher mahnenden Liebesmotiv der Sonnwendnacht (26); und als würde der Herzschlag all der Bangewartenden laut, pochen die Synkopen des ganzen Orchesters in heftigem Drängen und schließlichem Stillerwerden. Die Töne ver-

stieben, die Straße liegt im Dunkel. Und nun der Höhepunkt des Ganzen, das Orchester-Zwischenspiel, das deutlicher als Worte und Bild das Wiedererwecken des Lichts durch Kunrads und Diemuts Liebe ausdrückt. Zuerst nur ein Schweben und Raunen, aus dem es sich wie ein Gesang andächtiger Sehnsucht loslöst (71), dann ruhig und in stiller Heiterkeit Diemuts Amarellenlied (4), gleichsam als Ausdruck ihrer reinen Kindlichkeit, die freilich — das ganz leise, in stürmischem Entzücken aufjubelnde Motiv 18 sagt es aus — zu jungfräulicher Weiblichkeit gewandelt wird. Noch einmal das Liedmotiv (4) und dann, zum verführerischesten symphonischen Notturno gestaltet, zart begleitet, das Sommernachtsthema (26), das in die hochatmend jubelnde Liebes- und Reigenmelodie (66) überfließt. Dann, immer beredter, das Flammenthema (48), das schon früher einmal innigflehend den Gesang durchbrochen hat und das jetzt zum geheimnisvollen Klingen des vom Hintergrund der Szene hertönenden Glockenspiels, des Harmoniums und der Harfe zu unwirklicher Traumhaftigkeit gesteigert wird. Gleich einem schalkhaften Vorwurf das Scherzthema (24), dann aber in voller Liebesglut Kunrads leidenschaftliches Thema (15), das sich mit dem der Sommernacht vereint, das Liebesmotiv (18) und das Flammenmotiv treten in trunkenem Jubel hinzu und das Scherzmotiv der Gespielinnen (24), das sich aus all dem überirdisch verklärten, hochaufglühenden Klingen immer bestimmter löst, deutet an, daß ihre Spottreden zur Wirklichkeit geworden sind. Heftiges Ansteigen, eine Stille in höchster Spannung — plötzlich flammen die Lichter auf und mit ihnen das lichterloh aufstrahlende, mit Kunrads vergrößertem Werbethema (19) vereinigte Motiv der Diemut (4), durch brausende Streicher, Pauke, Glockenspiel, Triangel, Becken, Tamtam und große Trommel in ein blendendes Feuermeer getaucht. Wiederum, wie eine Erfüllung, die Weise des unschuldigen Kindergesanges (5) im Chor aller Bläser, dann fliegen, beseligt und beschwichtigt, Kunrads und Diemuts Stimmen im Zwiegesang ihres Mittsommernachtliedes (38) in die helle Nacht hinaus. Zart und ruhig klingt Kunrads Liebesthema (19) aus der Trompete, die Flammen lodern wieder aus dem Orchester (mit Motiv 48 und den funkensprühenden Figurationen von früher) und jubelnd fällt das Volk in den Kindergesang (5) ein. Die Posaunen singen das Lied von Jungfer Diemut (6), breit und hell dazu das Mittsommernachtlied (38) in den hohen Holzbläsern — wie in übermütigem Lachen klingt es gleich darauf, zu Triolen verkleinert; der Ausklang von Kunrads Thema (19) glänzt hell in den Trompeten und im Glockenspiel, gleich einem blendenden Feuerstrahl leuchtet ein Harfen-Glissando und wie ein letztes Aufsprühen der Sonnwendnachtflammen glänzt der helle Akkord, mit dem das frohe Spiel ausklingt.

Lauter Herrlichkeiten. Lauter Musik urwüchsigster Art, unbefangen, blühend, von allen Säften der Heimaterde durchblutet, herzhaft, voll geistreicher Schelmerei und kraftvoller Einfalt dazu, meisterhaft gearbeitet und dabei von einer Natürlichkeit, freilich aber auch von einem Überreichtum der Melodik, die gleich dichten Traubengehängen das kunstvoll-zierliche thematische Gerüst verdeckt, so daß man vor dem Eindruck dieser naturwesenhaften, ungestüm sprudelnden Musizierfreude ganz der großen Kunst vergißt, mit der auch diese Partitur gleich einer raffiniert erlesenen Goldschmiedearbeit gefügt ist. Nebenbei bemerkt: wie rasch und wie vollständig sich unser Verhältnis zu lebender Musik ändert und wie sehr es doch der Zeit bedarf, um die Naturnotwendigkeit und das innere Gesetz neuer und lebendiger Musik zu erkennen und zu fühlen, zeigt sich wiederum, überaus bezeichnend darin, daß dieses ganz und gar natürliche, mühelose, gleich einem einzigen großen Volkslied quellende Werk zur Zeit seiner Erstaufführung als unerhört kompliziert, mißtönend, einfallslos und zerfahren empfunden wurde. Daß Hanslick auch angesichts dieser sinnlich heißen Nachtlieder, der feurigen Beschwingtheit dieser frühlingsprangenden Liebesszenen, des himmlischen Jubels dieser Walzervergnügtheit, sein ewiges Couplet von der „heillosen Angst des Komponisten vor allem, was Melodie heißt" plärren konnte, wird niemanden wundernehmen, der die reine Unvernunft des Kritikers und seine unreinen Wortspielereien kennt, um deren witziger Fassung wegen er so manches Urteil umgebogen hat. Aber selbst Franz Strauß, Richards Vater, der doch die ganze musikalische Entwicklung des Sohnes in nächster Nähe miterlebt hatte, wenn auch oft mit Betroffenheit und Kopfschütteln, hatte beim Anhören der „Feuersnot" seinem eigenen köstlichen Worte nach die Empfindung, als ob er die Hose voller Maikäfer hätte. Und andere schienen diese Empfindung im Kopfe zu haben. Es ist unbegreiflich. Wenn hier jemals Unruhe ist, so ist es die einer stürmischen, freudigen, jungen Lebendigkeit, die überschäumt, aber doch immer, und sei es bei der vielfältigsten Stimmenführung, den Eindruck eines um die Wette Singens und Jubelns, höchster Gesundheit, Geradheit und Fülle, aber doch niemals den von kribbelnder Nervosität, von Fahrigkeit und Überladung machen kann. Es sind lauter Köstlichkeiten: die lachend-lauschenden Mädchenterzette, die Nachtstücke der Liebe und des Zaubers, die ganze liebevoll-ironische musikalische Atmosphäre, aus deren Tönen das ganze München auftaucht, die Bosheit, mit der das Orchester kräftig-einfältige Bierlieder verräterisch zitiert, um die wahre Gesinnung und das Hirndunkel der sich so würdereich betragenden Stadtherren zu offenbaren — das sind Prachtstücke des Musikers, der kaum jemals sonst so saftig, so behaglich, spitzbübisch-vergnügt, so volksmäßig-herzlich, so unschuldig-erotisch war. Und es ist einfach zum Weinen, daß ein Werk, das wie wenig andere Straußische

auch bei Hörern, die von den bösen Modernen noch nicht infiziert waren, helle Freude und herzlichste Liebe hätten wecken müssen, nur dadurch verdorben worden ist, daß es in Bezirke von Geschäftigkeiten führt, mit denen Strauß sonst nichts zu schaffen hat; daß plötzlich aus der deutsch-hanebüchenen Sage eine allzu geschickte „Conférence" herausspringt, daß dadurch das Ganze mehr zu einem szenischen Tagebuchblatt als zu einer dramatischen Dichtung geworden ist und daß dieser Zwiespalt um so stärker und störender fühlbar wird, je beredter und kerniger der Musiker spricht.

Ist es denn wirklich zu spät? Strauß hat jüngst einmal geäußert, daß er Werke, wie „Salome" und „Elektra" heute nicht mehr schreiben könnte. Begreiflich: denn beide sind Abspaltungen seiner Wesensart, bedeuten ein Sichbefreien von allem Finsteren, Bösen, Drohenden, von allen unheimlichen Spannungen und allem Fieberisch-Aufgewühlten seiner Seele; in solche Gegenden, in denen man nur mit Schaudern weilt und deren man sich nur mit einem Gefühl des Entronnenseins erinnert, kehrt man kaum zum zweitenmal zurück. Die „Feuersnot" aber ist ein Stück dieser Wesensart selber: weder früher noch später hat er sich in seiner Musik derart unverhüllt als der zähblütige, eigensinnige, derb zuschlagende Bayer gezeigt, der dieser schalkhaft-geistreiche, in allen europäischen Geistigkeiten heimische Meister im Grunde ist. Gewiß, man kann sich nicht um 20 Jahre zurückschrauben. Und so jung Strauß heute noch ist — damals war er anders jung. Aber hier handelt es sich auch nicht darum, Neues zu schaffen, sondern Mangelhaftes wegzulassen und, wenn es geht, dem wenigen neu Hinzuzufügenden den rechten Ton, diesen hinreißend-spöttischen, sommerheißen, herzlichen und starken Ton des Ganzen zu geben. Diesen Ton müßte Strauß heute noch treffen. Damals hat der Lenz für ihn gesungen — heute ist er Meister genug, um für den Lenz zu singen. Er werfe resolut alles Persönlich-Polemische hinaus, gebe der verschwommenen Gestalt des Kunrad kräftigere Züge (mögen es nun seine eigenen oder die einer Phantasiegestalt sein), setze statt des vagen und unbestimmten Dunkels, das Kunrads Tun und Existenz umgibt, Inhalt und Motivierung — und das Ganze bleibt trotzdem ein glanzvolles Pasquill auf die Münchener Urtriebe und die verstockte Borniertheit der lieben Landsleute, die seinem Herzen dennoch nicht weniger teuer sind, je kräftiger er sie zaust. Das nächstliegende wäre gewiß, Wolzogen herbeizurufen, der ja noch lebt, und es dem inzwischen Ältergewordenen zu überlassen, das Stück Feuilleton auszurotten, das sein Singgedicht deformiert. Aber Wolzogen ist nur älter, nicht dichterisch meisterhafter geworden und die müde Lustigkeit, die fadenscheinige Bohêmelaune seiner letzten schriftstellerischen Arbeiten würden übel zu der fröhlich-derben Kraft der „Feuersnot"

taugen. Deshalb weiß ich etwas Besseres. Richard Strauß, der mehr als man es ahnt, auch an der Formung der Dichtungen seiner Tondramen mitschöpferisch war — und gerade das macht ja den Fall der „Feuersnot" zu einem so unbegreiflichen! — Strauß ist ja jetzt selbst endlich sein eigener Dichter geworden und hat die „Comedia domestica", zu der sein neuestes Werk gediehen ist, nicht nur gesungen, sondern auch selber gedichtet. Er müßte auch in die „Feuersnot" selber eingreifen, müßte es der leichten Mühe für wert halten, die dort so falsch geknüpften Fäden zu lösen und sie richtig wieder zu binden. Gerade weil so viel von ihm selbst und seinem eigenen Erleben darin steckt, müßte ihm das glücken. Jetzt hat er die nötige Distanz dazu. Und wenn dann auch der Musiker das Seine tut, das Irrelevantere und bloß Gewollte herzhaft bei Seite schiebt und auch das Neuhinzugekommene in den Melodien seiner Jugend aufblühen läßt, dann wird aus einer durch falsch eingestellte Polemik verunstalteten Sage und einer durch künstlich aufgepfropfte Beziehungen um ihre kindliche Schönheit gebrachten Liebeslegende das geliebte Werk eines von Lebensglück gehobenen Meisters werden, das für ihn und uns ein Zeichen seiner Jugendliebe wäre, ein Angedenken klar und fest, dran sich Talent erkennen läßt.

SALOME

Musikdrama in einem Aufzug
nach
OSKAR WILDES
gleichnamiger Dichtung in deutscher Übersetzung von
Hedwig Lachmann

Opus 54

Beendet in Berlin am 20. Juni 1905

Von schwarzer Henkersfaust sieht man es heben,
Des Täufers Haupt, die Sehnsucht ihrer Lüste —
Noch atmen schwer die jungen, harten Brüste
Vom Tanz, der ihre Nacktheit preisgegeben.

Nun aber schließt sie um dies Haupt die Hände,
Die schlank und kühl sind und voll Edelsteinen.
Auf ihrem Mund liegt Lächeln wie ein Weinen,
Sie fühlt Triumph und weiß dabei: zu Ende . . .

Den Lippen, die verruchten Kuß verwehrten,
Naht sie die ihren, kindlich schamlos, trinkend
Das bitt're Blut, dess' Tropfen niedersinkend,
Sie taufend weih'n zu neuen Lebensfährten.

Und träumt im Kuß von einer Welt des Friedens,
Der Liebe, die nichts weiß, als Nur-verzeihen,
Von schwüler Gier nichts, von der Sünde Schreien.
Vom roten Rausch der Qual wollüst'gen Siedens.

Und träumt von Sehnsucht, Reinheit, von dem Elend
Der jungen Unschuld, ihrer frühverwirrten,
Und träumt und träumt — Da kreischt es scharf, befehlend:
„Man töte dieses Weib!" — Und Schilde klirrten . . .

BESETZUNG:

16 erste Violinen, 16 zweite Violinen, 10—12 Bratschen, 10 Violoncelle, 8 Bässe. — Kleine Flöte, 3 große Flöten. — 2 Oboen, Englischhorn, Heckelphon, Es-Klarinette, 2 A-Klarinetten, 2 B-Klarinetten, Baßklarinette in B, 3 Fagotte, Kontrafagott. — 6 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, Baßtuba. — 4 Pauken (1 Spieler), eine kleine Pauke (1 Spieler). — Tamtam, Becken, große Trommel, kleine Trommel, Tamburin, Triangel. — Holz- und Strohinstrument, Kastagnetten, Glockenspiel (6—7 Spieler). — 2 Harfen. — Celesta.

Ein Harmonium
Orgel
} hinter der Szene.

Eine Ballade. Kein Drama. Ganz Bild, ganz Farbe, in magischem impressionistischem Ineinanderfließen und gleitenden Zwischentönen, böse funkelnd wie die Geschmeide auf Moreaus „Herodias". Farbe auch im Rhythmus, in den verschwimmenden, um einander unbekümmerten gleichzeitigen Tonarten und Taktarten. Eine Symphonie in Opalgrün, Purpurblau und goldgetigertem Scharlachrot. Kein Drama: denn jeder steht für sich, spricht für sich, lebt für sich. Jede Gestalt gleichsam eine Strophe. Nur selten gibt einer Antwort auf des andern Rede; es entsteht kein Dialog, keine Dynamik der Repliken. Ein Gedicht wird szenisch abgewandelt: Präludium mondsüchtiger Schwärmerei, Psalm der Heilandsbotschaft, Notturno der Sehnsucht, Ritornell der Verführung, orgiastische Romanze verschmähter Sinnlichkeit, Symphonie des Todes, Capriccio des Silbenstechens, Rondino-Groteske wahnwitziger Begehrlichkeit, Tanz vergeltungstoller Weibesbrunst; Beschwörung der Angst und der Gottesahnung, Zwischenspiel der orientalischen Tyrannenüppigkeit, Prophezeiung des Weltenendes, Krampf der Feigheit, Legende vom Todesring, Seufzen der Seele, Passion der Blutzeugenschaft und die krönende Hymne der entsühnten Liebe. Ein Bild nach dem andern? Nein; ein Tonbild nach dem andern. Die Musik herrscht; gliedert das Ganze erst, setzt eins gegen das andre, gibt allem seine unersättliche Farbe, hebt alles aus der Sphäre bloßer sexueller Anomalie heraus, zeigt eine aufgehende und eine untergehende Welt mit ihren absterbenden, ihren Übergangs- und ihren Zukunftsmenschen: man fühlt den Tod hinter all diesen grauenvollen und verstörten Geschehnissen aufgerichtet, starr, wartend, ahnt die Gewalt des Gekreuzigten, dessen diese Welt bedarf und dessen Leidensgestalt blaß und riesengroß über all dieser erschlafften Lasterhaftigkeit und der zerrütteten, sehnsüchtigen Leidenschaft zu schweben scheint. All das ist, weit über die Dichtung hinaus, Macht und Tat der Musik. Nicht nur, daß sie dem Ganzen die künstlerischen Proportionen schafft; daß die Exzentrik der Töne dem Artistentum des hieratischen Wortprunks erst Atmosphäre und Kolorit bringt (Artistentum: das innerlich unbeteiligte Schalten mit Kostbarkeiten); sondern daß sie eine belebende und eine ethische Sendung erfüllt; daß sie vollbringt, wovon Wilde nichts geahnt hat: eine Umdeutung und Erhöhung ins Versöhnende und Befreiende. Sie gibt nicht nur, wie Herodes, den Vorhang zum Allerheiligsten. Sie enthüllt es. Nach allem Schaudern, allem Locken lieblicher Verderbtheit, dem Mord

an allem Edlen und Hohen, erhebt sich die Stimme der Liebe, behält das letzte Wort, klingt nach, wenn alles andre längst versunken ist und tönt noch bis in den Traum hinein.

Nie zuvor sind gleiche Töne gemischt worden; sie in Worte einfangen zu wollen, ist sozusagen Hochstapelei und doch verführt es immer wieder dazu, ein Symbol fürs andre zu setzen, eine Ahnung davon zu geben, was Harmonium, Celesta, Glockenspiel, Xylophon, alle Trommeln, ein Orgelton zu rechter Zeit, geteilte Bläser und Streicher in höchster Zahl, Überschneidungen funkelnder und tropfender Rhythmen mit seltsam schauerlichen, langhintönenden Akkordbildungen oder hellzüngelnden Trillern zu sagen vermögen, wenn einer befiehlt, dem die bequeme Applikatur Nebensache ist und der jedem Instrument die letzten Geheimnisse, das bis dahin für unmöglich Gehaltene abfordert. Die Suggestionskraft dieser Musik ist ungeheuer. Wiederum: kein Mensch wird „beweisen" können, daß das Orchester rotfüßige Tauben, glitzernde Opale, weiße Pfauen, natterndurchkrochene Wände schildert. Diese Motive in ihren Verkreuzungen, ihrem verwischten tonalen Erleben, ihrer ins Diffizilste gesteigerten Polyrhythmik, könnten doch auch andres „bedeuten" —; aber sie können es nicht. Man ist unter dem Bann dieses stärksten Stimmungstranks, den je ein Magier der Musik gebraut hat und nimmt die Evidenz dieses Ausdrucks widerspruchslos hin. Auch heute ist dieses tückisch schöne, gefährlich lockende Stück noch nicht ausgeschöpft. Es ist so ganz und gar neu, ist so seltene Beute, so unfaßbar aus Seele und Nerven heraus musiziert, daß man — wenn hier nicht ein Grenzfall der Musik, ein Extremes, Einmaliges ist — von der Ahnung einer Musik von morgen erfaßt wird, mit all ihrer bösen, geschmeidigen Pracht, ihren betäubenden Essenzen, ihrer Freiheit und Disziplinniertheit, ihren geistigen Möglichkeiten, ihrem Reichtum an inneren Kräften und äußeren Ausdruckssteigerungen. Im Straußschen Schaffen ist ja die „Salome" ein Sonderfall geblieben, auch wenn er in der „Elektra", in der „Frau ohne Schatten" die Funde der „Salome" weiterführt, umbildet, auf die geänderten Forderungen des Stils einstellt, den das andre Werk bedingt. Der Meister selbst hat vor nicht langer Zeit erklärt, daß er heute eine „Elektra" oder eine „Salome" nicht mehr schaffen könnte, daß sie ihm fremder und entrückter seien als manches Werk früherer Zeiten. Das würde dafür sprechen, daß hier eine Selbstbefreiung gewaltet hat: daß er hier alle Gifte seines Innern ausgeschieden, alles Höllische, Finstere, Abgründige seines Wesens, all die ererbte Angst der Kreatur und alle schwärenden Begierden in fieberglühenden Stunden endgültig von sich abgelöst hat. Wie Wagner es im „Tristan" tat, dem die „Meistersinger" dann erst, nach diesem reinigenden Fieberprozeß folgen konnten, so wie der „Rosenkavalier" und „Ariadne" dann erst diesen beiden Nachtstücken der Seele folgen konnten.

Aber ganz glaube ich es nicht, und schon die „Frau ohne Schatten" spricht dagegen, wenn auch hier bei aller unerhörten Meisterschaft in der Tongestaltung des fürchterlichen, drohenden, übermächtig Gespenstischen, das Temperament der innerlichen Beteiligung nicht in den schwarzflammenden Bränden der beiden tragischen Einakter aufzuschießen scheint. Aber so wenig Strauß jemals imstande wäre, ohne solche innerliche Beteiligung auch nur einen Takt zu schaffen: sie ist bei ihm doch nur zur Hälfte aus dem seelischen Erleben wachgerufen, zur Hälfte ganz gewiß durch den unbezwinglichen Reiz, das Niezuvormögliche zu bewältigen, zu zeigen, daß sich seiner Musik (seiner!) nichts zu verwehren vermag: das künstlerische Problem, mit einem Wort, das ihm während des Produzierens freilich so wenig bewußt wird, daß er gern über all jene spottet, die vor lauter Problemen keine Musik mehr sehen (und hören). Trotzdem: gerade er hat in jedem Werk ein neues und in jedem ein andres Problem aufgestellt und gelöst, und zumeist mehrere zugleich; formale, stilistische, klangliche, deklamatorische, harmonische — und in keinem kühner als in der „Salome", zu deren Stil er nur deshalb nicht zurückfinden kann, weil er nicht zweimal die gleichen Distrikte der Seele und der Kunst aufsucht. Sicher aber ist, daß er niemals in ergiebigerem Sinne neu und modern war als in diesem Werk, das an Verwegenheit und Genialität alles überholt, was seither als neue Eroberung der Musik ausgegeben wurde; daß in der „Salome" alles enthalten ist, was auch die wildesten Umstürzler, die sich in den letzten Jahren als apokalyptische Visionäre etabliert haben, in ihren wildesten atonalen und harmonischen Träumen gewagt haben. (Dabei möchte ich ausdrücklich feststellen, daß ich hier und an ähnlichen Stellen nicht von Arnold Schönberg spreche, dessen letzte Werke meinem Empfinden noch unzugänglich sind, aber vor dessen konzessionsloser Reinheit und vor dessen unerbitterlichem Ringen ich unbedingte Ehrerbietung habe.) Nur daß bei ihnen die Willkür herrscht, wo hier innere Ordnung und Logik ist, die Verzerrung, die absichtliche Abnormität und infolgedessen die fehlende Überzeugungskraft, wo bei Strauß und vor allem in dem fremdartig süßen und duftschweren Höllenzauber dieses Werks die Blütenkraft der Notwendigkeit waltet, das innere Muß und Drängen aus unbewußten und ungekannten, aber gebieterischen Gesetzen. Und eine Fülle und Überredungskraft der reizsamen, ja oft überschärften, immer aber in ungeheuerer Spannung vibrierenden Melodik, in der tausendfältig sprühenden, immer wechselnden Kristallisation der Motive und den Leuchtbrunnen der Klangfarben: immer wieder unentrinnbar, in ihrer jähen, fast bestürzenden Schönheit. Wie verrucht holdselig schimmert in den ersten Takten schon Salomens lieblich-schamlose Kindlichkeit; wie zittern diese leichtschwebenden, von leisem Lockruf durchschwirrten Themen im unsicheren Licht der hellen Nacht; wie seltsam flirren in diesem Orchester

die krankhaften Strahlen der Mondscheibe, die jeden zu verhexen scheint, der in sie hineinstarrt; wie klar wird des Herodes Wahnwitz in diesen sinnlosen und doch scheinbar logischen Tonfolgen; wie schmerzlich klagt sein zerrüttetes Gemüt aus den wie aus Einsamkeiten rufenden, angstvoll zärtlich werbenden Tönen: „Salome, komm, trink mit mir"; wie deutlich, eindringlicher als in Worten, erzählt der Tanz von all den rasenden, begehrenden, vernichtenden, wieder zurückgedrängten und dann doch von gräßlichem Verlangen überschwemmten Gedanken in der Seele Salomens; wie ist die kleinliche Wortklauberei, der pergamentene Dünkel, die kreischende Rechthaberei der Juden in dem Quintettscherzo zu einer überwältigenden (nur leider kaum jemals richtig interpretierten) Burleske gestaltet; wie ergreifend ruhevoll, von anderen Welten kommend, Jochanaans Verheißungen — lauter Faszinationen, der reiche Fischzug eines Meisters, dem jede latente Musik tönend wird. Das sprüht und zuckt in tausend Lebendigkeiten, das drängt sich im Blütengetümmel traumhaft gesprenkelter und phantastisch bösartiger Orchideen, das flimmert in den feinsten Valeurs der Tonalität, und über sie hinweg rieseln all die reizvoll dissonierenden fremden Tonarten wie das Spritzen und Schlagen eines schleiernden Wasserfalls, der in seinem grünlichweißen, von Regenbogenfunken durchblitzten Schäumen über die ruhende Steinmasse stäubt. Wie aus unzüchtig lodernden Blumenkelchen heben sich die Salome-Motive gleich topasgelb und türkisenblau gefleckten, aus klugen Augen blickenden, gekrönten Schlangen züngelnd empor; gleich breiten Weihrauchbändern aus glimmenden Räucherpfannen schweben die feierlich entrückten Themen des Jochanaan in der edlen Kraft verdammender Weissagung hin, und des jungen Syrers Narraboth leidberauschte Sehnsucht und Liebe klingt gleich der Stimme einer reinen Jünglingsseele mitten in den verbuhlten Lauten dieser entnervenden Nacht des Ostens, durch deren totenbleiche und blutrote Schleier der Stern von Bethlehem seine milden, gnadenverheißenden Strahlen sendet . . Dinge wie diese lassen sich nicht ergrübeln und was hier zu Tönen von unbegreiflicher und unwiderleglicher Kraft der Einprägsamkeit suspendiert worden ist, läßt sich nicht kühlen Gemütes ausdenken; solche Musik fällt nur der rechten Stunde zu, ungerufen — aber sie wird auch nur dem zuteil, der das Rechte mit ihr anzufangen weiß. Die „Salome" ist eines jener Werke, die Endpunkte bedeuten. Von hier aus geht vielleicht kein Weg weiter. Aber es geht auch keiner zurück.

Man weiß ja, wie sie entstanden ist. Nach dem zweifelhaften Erfolg der „Feuersnot", den der feuilletonistische Zug des Werks trotz des Reichtums der jugendfroh zündenden Musik verschuldet hatte, mußte Strauß lange nach der rechten Dichtung für ein neues Bühnenwerk suchen. Sein Handwerkszeug hatte er sich in wundervoller Arbeit geschmiedet; die sympho-

nischen Dichtungen hatten seine merkwürdige Gabe, alles, das Nächste und Fernste, in Tönen ausdrücken zu können, aufs Höchste gesteigert — nun drängte alles in ihm nach dramatischer Entladung. Der Wiener Dichter Anton Lindner schien Hilfe zu bringen: er legte dem Meister das Wildesche Stück vor und erbot sich, es zur Operndichtung umzugestalten. Strauß spürte sofort das ihm Gemäße, das Musikbedingende und das durch Musik Steigerungsfähige des Stoffes und übertrug dem jungen Lyriker, dessen „Hochzeitlich Lied" er in feurig-liebreicher Melodik erhöht hatte, die Ausführung seines Einfalls. Gleich die ersten Verse, die Lindner ihm brachte, wollte der ungeduldige Meister in Musik setzen — es ging nicht. Er wartete, bis ein paar Szenen fertig waren, fand die Verse schön, versuchte wieder zu beginnen — es ging nicht, es wollte sich keine Musik einstellen. Unwillig über die innere Hemmung, deren Ursachen ihm durchaus unverständlich waren, griff er nach dem Stück selbst, um in der Dichtung aufzuspüren, wo der Dietrich zu der versperrten Pforte anzusetzen war. Er schlug das Buch auf und begann zu lesen: „Wie schön ist die Prinzessin Salome heute nacht" — und in rieselndem Silberglanz rauschte die Musik in ihm auf, züngelte in lieblich-hellem Gleißen das sündhaft-schmiegsame Salome-Motiv im Sirenenklang der Klarinetten, stand die ganze Stimmung des teuflisch-holden Notturnos mit einem Schlag vor seiner Seele. Der eine Satz hatte gezündet; jetzt strömte die Musik unaufhaltsam aus ihm, Szene auf Szene entstand, in der fieberisch brennenden Tonsprache, die den Zeitgenossen so unverständlich und überreizt schien und die sich ihrem Schöpfer so völlig natürlich und durch das Stoffliche bedingt, geformt hatte — und vielleicht merkte Strauß erst, als er die letzte Note seiner Partitur hingeschrieben hatte, daß er nicht nur eines der blühendsten neuen Länder der Musik entdeckt und seine Kunst um unerhörte, ganz und gar überraschende Ausdrucksfarben bereichert, sondern daß er — es hilft nichts, lieber Meister und Problemgegner! — gleichzeitig ganz nebenbei zwei merkwürdige Probleme gelöst hatte, die keiner vor ihm anzupacken wagte: ein Drama, das ohne Musik gedacht war, zu komponieren, wie es geht und steht, ohne es erst zu lyrischen Ruhepunkten, zu Duetten und Ensembles umgruppieren zu lassen — und dazu: ein Drama in Prosa zu komponieren. Dinge, mit denen es sich auseinanderzusetzen galt, als sie gewagt wurden. Man hat es vorgezogen, zu zetern und nicht nur die zünftigen Kritiker, sondern auch die Moralisten (Definition: die Hundspeitsche, die sich für eine Gottesgeißel hält . . .) schrieen auf. Das Judenquintett der „Salome" und der Widersacherabschnitt im „Heldenleben" schienen im anmutigsten Kontrapunkt vereinigt zu erklingen. Aber am Wesentlichsten dieser neuen Tondramatik lärmte man vorbei. Oskar Bie gehörte zu den wenigen, die Ohr und Sinn dafür hatten; aber sogar Artur Seidl, einer der frohesten Strauß-Bekenner

von jeher, ist hier im Blute des Jochanaan-Kopfs ausgeglitten und gestrauchelt — so sehr, daß auch er an der Musik vorüberhörte und an der Realität und an ererbten „Schönheitsbegriffen" haften blieb, ohne ins Gleichnis vordringen zu können.

Ich habe es schon im ersten Teil dieses Buches einmal gesagt: nichts wird leichter vergessen als das revolutionäre Wagnis eines Künstlers, der neue Möglichkeiten erschließt und seine Kunst um ergiebige Mittel bereichert; weil all dies Neue, gerade wenn es in organischer Entwicklung gewonnen und zu wahrhafter Musik geworden ist, der Gegenwart bald vertraut, ja schließlich von ihr wieder als Konvention empfunden wird — und nur der ohne Relativitäten gefühlte Wert der „musikalischen Substanz" bleibt das Entscheidende. Heute weiß man es gar nicht mehr, was es hieß, als Strauß in der „Salome" auf alle „Gelegenheiten" verzichtete, die sonst die Textdichter ihren Komponisten in schönen Reimen, in symmetrisch gebauten Gesangsversen, in paarweise marschierenden Duettenstrophen boten und als er sich diese Gelegenheiten selber schaffen mußte und aus dem irregulären Fall heraus, aus dem latenten Rhythmus der ungebundenen Rede gestaltete; weiß es schon deshalb nicht mehr, weil kaum einer, der die „Salome" hört, die Empfindung haben dürfte, daß hier Prosa gesungen wird, daß kein Vers „mit einem Reim am End'" dem Musiker ein rhythmisches Gerüst aufbaut und daß hier einer nicht eigens für den Tondichter konzipierten Szenenreihe ein tönendes Gewand erobert worden ist, das so eins mit dem Wort, mit der Szene, mit dem dramatischen Moment wurde, daß es wie eine Haut mit der Wildeschen Dichtung verwachsen ist, unlösbar, eins ohne das andre welk und tot. Das zeigt sich sofort, wenn man das Stück wieder einmal ohne Musik aufgeführt sieht: man erträgt es kaum mehr. Aber es zeigt sich auch aus einer artigen Geschichte, die Strauß einmal erzählt hat und die so wenig bekannt und so charakteristisch ist, daß ich sie hiehersetzen will. Der Tondichter lernte einen jungen Mann kennen, der tagszuvor die „Salome" gesehen hatte und nun Strauß und seiner Gattin gegenüber der bewundernden Worte nicht müde wurde: wie erschütternd die Gestalt des Propheten, wie fesselnd die des verrückten Tyrannen gewirkt habe, wie die ruchlose, sündige Anmut Salomens verführerisch gewesen sei und gar im Tanz alle Laster und Grausamkeiten des Orients offenbart habe, wie eigentümlich ergreifend der junge Syrer und wie seltsam bannend des Herodes Visionen gewesen seien, mit einer beschwörenden Kraft sondergleichen; wie — — Frau Strauß wird ungeduldig; möchte gerne unterbrechen, aber die aufrichtig begeisterte Rede läßt keinen Einhalt zu. Endlich in einer Atempause gelingt es ihr zu fragen: „Nun, und die Musik?" „Die Musik?", frägt der andere zurück. — „Ja; wie hat Ihnen denn die Musik gefallen?" — „Die Musik," wiederholte der Jüngling ganz fassungslos: „die Musik —

hab' ich gar nicht bemerkt." — „Und sehen Sie," schloß Strauß die Erzählung der Episode, „das ist der schönste Erfolg, den ich in meinem Leben gehabt hab' — ich bin auf keinen stolzer." Begreiflich; denn es beweist die ungeheuere Einheit des Ganzen, die so intensiv in allen Teilen waltet, daß selbst der Kunstempfängliche kaum imstande ist, hier die Eindrücke zu trennen und die einen dem Dichter, die andern dem Musiker oder dem Maler zuzuweisen.

Das aber hindert nicht, den Künstler aufs höchste zu bewundern, der es vermocht hat, aus dem Block dieser dramatischen Prosa seine Musikgebilde zu formen und ihm erst durch die Profilierung der Töne seine rechte Architektur zu geben. Selbst wenn man nicht die vorwagnerschen „Texte" und ihre für den Musiker präparierten Verse zum Vergleich heranzieht, sondernd die Wagnerschen Dichtungen selbst, und besonders die späteren, die ja auch dem unbefangenen Leser nicht durchwegs und von vornherein jene Stellen offenbaren, die dann zu geschlossenen Musikstücken werden sollten und in denen sich manche Partien geradezu der Musik zu verwehren scheinen, so ist doch zu sagen, daß der Dichter Wagner eben auch sein eigener Komponist, der Musiker sein eigener Dichter war, daß er von Anfang an wußte, wie sich Wort und Ton zu vollkommener Einheit zusammenschließen und wo er sich die Gelegenheit für breiter ausschwingende Lyrik schaffen werde. Hier aber, in der „Salome", war kein Drama per musicam intendiert; so wie es vorlag, war es einzig zum Sprechen, nicht zum Gesungenwerden bestimmt und wer das Genie Richard Strauß ganz verehren will, der betrachte einmal die Dichtung Wildes und untersuche, mit welcher formbildenden Kraft, welchem Sinn für musikalische Architektur und Konstruktion und welch überwachem Gefühl für die lyrischen Möglichkeiten dieser Szenen der Musiker hier seine melodischen Bogen einbaut, seine symphonischen Sätze als gliedernde Pfeiler aufrichtet, und sein thematisches Netz über das Ganze wirft, aus dem Wechsel und wieder aus Gleichmäßigkeiten dieser Prosa die unglaublichsten rhythmischen Anregungen holt und aus den unscheinbarsten Wendungen Anlässe zu reichstem Blühen des Gesanges und zu den delikatesten Kontrasten gewinnt. Es ist eine beispiellose Meisterschaft, die hier am Werk war. Einige haben es versucht, es ihm nachzumachen; sie sind kläglich gescheitert. Die „Salome" ist eine Einmaligkeit geblieben.

Sie ist es nicht nur in der fabelhaften Gestaltung des dramatischen Prosadialogs und in seinem Tempo, seinem lebendigen Tonfall und seiner charakteristischen Bestimmtheit; nicht nur in dem einzigartigen Kolorit des Instrumentalen, in der unglaublichen Logik und Spiegelkraft der Motive und ihrer dramatischen Schicksale, Verwandlungen und Entwicklungen. Worüber noch einiges zu sagen und durch Beispiele zu erhärten sein wird. So ist es auch im Stofflichen.

Eine Ballade. Kein Drama. Eher ein Diorama; das Aufblättern eines wundersamen, verführerisch abstoßenden, biblisch-symphonischen Bilderbuchs. Ganz unreal, beinahe schon zum Kunstgewerbe erstarrt. Worte, die gleich funkelnden, arger Kräfte mächtigen Edelsteinen hypnotisieren; Gestalten, die nichts Menschliches mehr an sich haben, weil ihr Wesentliches auf eine einzige dekorative Linie gebracht scheint; Stilisierungen, die schon mehr an Gobelin und Teppichornament als an Malerei von Wirklichkeiten erinnern. Nur daß diese auf ganz besondere Weise eine orientalische und alttestamentarische Suggestion erzielende artistische Behandlung die einzig mögliche ist, um diese Vorgänge überhaupt erträglich zu machen. Sie müssen vollkommen unwirklich sein, nicht mehr das Vordergründliche der Symbole, sondern diese Symbole selbst, Zeichen und Bedeutung zugleich. Manche finden die „Salome" trotzdem unerträglich; aber eben nur in solchem Mißverstehen, das die Geschehnisse als solche empfindet, als Realität und nicht bloß als sinnbildliche Übertragung. Von solchen nicht zu reden, die sich mit heiligem Abscheu von der unheiligen, verruchten, rätselhaft betörenden Schönheit der Salome, ihrem giftigen amethystenen Prunk, ihrer unschuldig-raffinierten Lüsternheit abwenden, von Nekrophilie, Perversität und Hysterie schwätzen und die der Keuschheitsteufel holen mag — sie gehören nach Zentralafrika, wo die Kaffern wachsen und dort würden sie vielleicht sogar das rechte Verstehen für diese gestockten, verdorbenen Urmenschlichkeiten lernen. Und in die gleichen Gegenden gehören jene, die das Juwelengepränge und die Hexentränke dieser Musik verleumden, sie als eine der schlechten Nerven und als pathologisch hinzustellen versuchen. Sie ist nur eine der feinsten Nerven, ist aus den sublimsten, tödlichen Giften der Seele destilliert, hat den Hochmut der Exklusivität, die alles bürgerlich Gewöhnliche verschmäht und hier zu Jungfernkranzinnigkeiten nicht den geringsten Anlaß hat; und wer angesichts dieser Partitur, die, von der verzaubernden Phantastik des Klanges ganz abgesehen, ein Höchstmaß eigenartig ausgeschliffener Miniaturistik und absoluter Einheit des Konstruktiven ist, die Behauptung wagt, daß in Richard Strauß fast gar kein Stück „Volk" mehr lebendig sei, wird nicht ganz Unrecht haben und doch Unrecht behalten; denn was in der „Salome" ausgeschaltet ist, blüht und singt in liebreicher Einfalt und Kraft im „Eulenspiegel", der „Feuersnot", der „Domestica" — und selbst der Barak in der „Frau ohne Schatten" scheint, so herzensschlicht und gefühlsstark strömt sein Gesang über, in der Nähe der Isar daheim zu sein. Aber wer sie krankhaft schilt, hat wenig Empfindung für die höhere Art der Gesundheit, die dieser Musik ihr sonnenheißes, braungeglühtes Gepräge gibt; nicht die Gesundheit des verwünschten gesunden Menschenverstandes, sondern die gesteigerte einer luxuriösen, verwöhnten Künstlerseele, die sich nur mehr in Mittelmeerzonen des Geistes, im Klima

Zarathustras und seiner Tiere zu Hause fühlt, nicht im Dunst der Bildungs- und Einbildungsphilister, der Freidenker und Kettendenker, der Besserwisser und Schlechterkönner und all der angenehmen Leute sonst, die jetzt am liebsten auch Ausdrucksmittelkarten und Tonalitätsbezugscheine ausgeben, orchestrale Überschreitungsvorschriften und harmonische Sparmaßnahmen einführen möchten und die man nach wie vor zum Henker wünscht — es muß nicht einmal der riesige Neger Naaman der „Salome" sein, meinetwegen der höfliche Scharfrichter der Revolution, der die Leute so virtuos hinrichtete, daß sie gar nichts spürten: „Sie sind schon geköpft; bitte sich nur einmal zu schütteln . .", wobei manche zum erstenmal bemerken würden, daß sie überhaupt einen Kopf haben . . Adler und Schlange sind wirklich die Wappentiere dieser (und der meisten anderen) Straußschen Musik. Die stolze, erbeutende Flugkraft, das Horsten auf Menschheitsgipfeln, die wachsame Klugheit, ihre gefährliche Anmut und ihre geschmeidig schimmernde Schlankheit sind ihre erlesenen Zeichen. In der „Salome" singulärer als je. Muß wirklich den ewig gereizten Gesundheitsbetern der Musik, die gerade diese hochatmenden, leidenschaftlich glutenden, in ihrem Expressiven unendlich gesteigerten und differenzierten Töne als ungesund, pervers, zerrüttet denunzieren, die heillose Binsenwahrheit entgegengehalten werden, daß die Darstellung des Pathologischen noch nicht die Kunst pathologisch macht, die sie vollbringt; daß Shakespeare, der Lears und Ophelias Wahnsinn, gräßliche Barbarei, spleenige Melancholie, krankhaften Ehrgeiz, chaotische Eifersucht oder rasend empfindlichen Adelsstolz gestaltet, deshalb als Dichter — oder selbst: in seiner Dichtung — nicht wahnsinnig, barbarisch, spleenig, krankhaft ist; im Gegenteil: daß die ungeheure Macht und Vielfalt seiner dramatischen Charakteristik gerade in der Verkörperung des Exzessiven überwältigend wie nur je ergreift, und daß seine Kunst, die äußere und innere Welt seiner Menschen durch ihr wechselseitiges Inbeziehungsetzen zu zeigen, die eine durch die andre darzustellen, gerade in diesen Extremfällen der Menschheit in zerschmetternder Großartigkeit ersichtlich wird? (Die äußere und innere Welt, die im Wesen doch eins sind und Erscheinungsformen derselben Lebensmächte: Kohle und Diamant sind das gleiche — aber die eine bedeutet Lebenskraft, wenn sie in Flammenbränden ihr Dasein erfüllt; der andere ist Schmuck, ist — freilich mittelbar! — Versuchung, Verführung zu Mord und Diebstahl, Verlockung zum Sündenfall . . . Nur als Gleichnis zur Nutzanwendung für „nachdenkliche" Ästheten!) Die Identifizierung des Künstlers mit seinem Stoff bedeutet immer wieder eine unausrottbare Kunstfremdheit; ebenso wie die Trennung des Künstlers vom Menschen — was kein Widerspruch, sondern Bekräftigung des eben Gesagten ist. Sie ist im Fall „Salome" noch alberner als sonst, weil gerade der Schlußteil des Werkes, dieser Auferstehungspsalm gekreu-

zigter Liebe derart erhöhend und erlösend wirkt, daß sogar die Kommis der Moral, die Genossenschaft für Ethik, Sittenstrenge und Beckmesserei m. b. H. das Aufwärtsschwebende, Reinigende und Sühnende dieses Ausklanges empfinden und sich erst hinterher besinnen, daß sie doch eigentlich eine leichenschänderische Musik gehört haben. Das liegt eben an dem Kunstverständnis, das die Vorgänge dieser Szenenfolge als Realität nimmt. Sie sind nichts als Gleichnis; zeigen, wessen ein Weib fähig ist, das seinen erotischen Willen durchsetzen will und nicht kann. Und das ihn doch durchsetzt, wenn auch um den Preis, den Kopf vom Rumpf zu trennen, dessen Lippen sie küssen wollte und dessen toten Mund sie dann wirklich küßt, auch wenn dieser Kuß nicht mehr Liebkosung bedeutet, nicht mehr Erfüllung einer Sehnsucht, nicht einmal so recht die Rache der Verschmähten und die Genugtuung der Eitelkeit. Sondern nur das kindische Ertrotzen der Laune einer herrschensgewohnten Frau, die alle Männlichkeit zu ihren Füßen sieht, in der Gewißheit lebt, sich alles erlauben zu dürfen, Tod und Aufopferung gleich einer Liebesgnade verhängen, achtlos über die Leichen der heiß nach ihr Verlangenden schreiten, jedes Gelüst befriedigen zu können — und nun erleben muß, daß einer stärker ist als sie, weil er selbstvergessen ist. Daß ein Mann lebt, zu dem ihr Reiz nicht hinan kann, der sich ihr verwehrt und der sie, die gewohnt ist, zu beglücken oder zu bestrafen, selber mit Fluch und Verdammnis belädt. Das bringt sie außer sich; und ihre wütende Beschämung ist um so furchtbarer, als sie gerade in diesem Menschen den Retter ahnt, dessen Hoheit sie all dem Abscheulichen ringsum und all ihrem Überdruß entführen und zu reinerem Leben aufwärtsgeleiten könnte. Mehr noch, weil ihre verzogene Ungebärdigkeit statt der Stimmen der Sehnsucht nur die einer dreisten Lüsternheit laut werden und nun trotz ihrer besseren Empfindung die schlechtere beharren läßt und also das Bewußtwerden ihres Elends selbst verschuldet. Und dieser ungeheuerlichen Erfahrung muß sie das Ungeheuerliche ihrer Tat entgegensetzen . . . Alles andere ist orientalische Arabeske, ist interessante, kulturhistorische Ornamentik einer Atelierkunst, die sich an Kleinodien der Sprache und der Bildhaftigkeit ergötzt und in kühlem Artistentum ein schimmerndes Mosaik aus Edelsteinen auf mattem Goldgrund erstehen läßt. Es hieße dem Geschmack und der verwöhnten Kultur Oskar Wildes ebenso Unrecht tun wie der des Tondichters, wenn man — zumal mit dem Gedanken an das Theaterrequisit des blutig geschminkten wächsernen Friseurkopfs — das tote Haupt des Täufers in Salomens Händen als blutrünstige Wirklichkeit (oder als die „Illusion" einer solchen) nehmen wollte; dann wär' es wirklich eine üble Sache und eine abscheuliche Verirrung — Panoptikum und mißbrauchtes anatomisches Museum zugleich. Eine schlimmere Entgleisung wäre kaum zu denken; aber man hat kein Recht, sie zwei Künstlern zuzumuten, die mit

solch aristokratischer Abseitigkeit alle Spekulation auf brutale Instinkte verschmähen. Mit Tosca-Effekten, mit Sardou-Folter und Puccini-Sadismen haben gerade sie, die wie wenig andre zur Sublimierung und zum Empfindlicherwerden des europäischen Geschmacks beigetragen haben, nichts zu schaffen. Trotzdem mag es sein, daß ich irre; daß Strauß diesen ganzen Vorgang als Gegenständlichkeit und nicht als Sinnbild in Tönen gespiegelt hat, und dann, in seiner draufgängerischen, bedenkenlosen Naivetät des Musizierens, eine ebenso grandiose Widerlichkeit verschuldet, wie es Kleist in seiner „Penthesilea" tat. Wenn zu Salomens wehmütigen, schadenfroh und schadentraurig-sehnsuchtsvollen Worten, vor allem aber bei den ebenso kindisch triumphierenden wie widerwärtigen: „Ich will hineinbeißen wie in eine reife Frucht", das Motiv der Herodes-Stelle wiederkehrt, „den Abdruck deiner kleinen weißen Zähne seh' ich so gern" (vgl. Beispiel 43 b), so erschrickt man unwillkürlich davor, daß sie plötzlich von dem Gelüst gepackt wird, ihr zierliches Katzengebiß in das Wangenfleisch des geliebten, gehaßten Kopfs zu schlagen — so wie die Amazonenkönigin im Irrsinnsrausch ihrer pervertierten Liebe, ihrer rasenden Qual, Gier und Selbstverachtung zur tollen Hündin wird und ihre Zähne in den Leib des toten Achill gräbt. Es hilft nichts: hier meldet sich ein Stückchen „Boche", das beiden gemeinsam ist; ein primitiveres bei Kleist, ein ganz, ganz kleines auch bei Strauß, bei allem Europäertum seiner Kultiviertheit. Nur daß bei Kleist dieser grauenhafte Vorgang den Augen des Zuschauers entrückt und nur in Meroes entsetztem Bericht miterlebt wird; während in „Salome" der unmittelbare Anblick und das Mitempfinden dieser schon nicht mehr mit „unappetitlich" zu bezeichnenden, ins Überlebensgroße hinaufgetriebenen Scheußlichkeit jeden mit würgendem Ekel packen muß, der hier nicht Symbol, sondern Realität sieht. Aber freilich, weder Sophokles noch Aeschylos noch Shakespeare richten sich an zimperliche Wehleidigkeit, Philoktets Schwären oder Glosters Blendung sind auch nicht danach angetan, die Lust auf ein Souper nach dem Theater zu erhöhen und sie dürften auch kaum auf derartige Rücksichten abzielen. Und doch: all dies wirkt noch zahm und edel im Vergleich zu dieser erotisch-begehrlichen Hantierung mit einem abgeschlagenen Haupt, das auf dem Körper eines sinnlich ersehnten, selber aber aller Begierde abgestorbenen Mannes gesessen hat — und auch solche, die einen Puff vertragen können und auch im Widerwärtigen noch die Größe zu spüren vermögen, werden diese Szene im Schauspiel als Attentat empfinden und im Tondrama eben nur durch das Befreiende und symbolisch Erhöhende der Musik über das Übelkeitserregende der Sache hinweggetragen werden. Ganz frei von Unbehagen wird man ja dabei kaum bleiben können, auch wenn die Szene nur als Gleichnis und als übertragener Sinn genommen wird: das Konkrete des Sichtbaren ist doch stärker als

aller Wille zur Abstraktion und als alle Haarspalterei des Ideellen. Daß aber das hier Gesagte keineswegs einen Widerspruch gegen meine Verwünschung all jener bedeutet, die sich jeder Auseinandersetzung entziehen und die an ein Kunstwerk jeden Maßstab legen, nur nicht den des künstlerischen, wird jenen, zu denen dieses Buch sprechen soll, nicht erst erörtert werden müssen; abgesehen davon, daß ich entschlossen bin, mir kein graues Haar wachsen zu lassen, wenn ich irgendwo einmal das Gegenteil dessen gesagt habe, was hier oder auch auf einem anderen Blatt dieser Arbeit steht: denn alles, was wahr ist, ist erst zusammen mit seinem Widerspruch wahr. (Und ein Gesetz, das für einen Baum gilt, wird vielleicht noch für eine Butterblume, aber nicht mehr für einen Schmetterling gelten müssen!) Was ich aber hier differenziert wissen möchte, wird an einem anderen Beispiel vielleicht präziser klar werden. In Vollmoellers „Catérine von Armagnac", dieser traurig-süßen und starken dramatischen Romanze von Liebe, Verrat, Tod und gerächter Gattenehre, wird der blutige Kopf des Prinzen Jehan, den der strenge Gemahl, der frühalte Ritter Raoul von Armagnac aus dem Hinterhalt auf dem Wege zu schmerzlich-süßer Stunde bei Catérine ermorden ließ, von dem grausamen Mann auf den Kaminsims im Schlafgemach der zarten, jungen, ehebrecherischen Frau gestellt. Das ist furchtbar genug. Aber dieser Kopf beginnt zu reden. Das ist vielleicht noch furchtbarer, aber es ist zugleich so unwirklich, so ganz ins Traumhafte gehoben, daß jedes physische Unbehagen, wie es sich beim Anblick eines entstellten Totenhauptes unabwehrbar einfindet, augenblicks ausgelöscht wird: in diesem Moment ist das Sinnfällige so durchaus zum Legendenhaften erhöht, zum dunklen Spiel gewandelt, daß nur mehr der Eindruck der schaurig-schönen Unmöglichkeit, von Lied und Märchen da ist. Diese Unmöglichkeit ist jener exorbitanten Salome-Szene fremd; oder vielmehr: sie wird erst durch die Musik fühlbarer gemacht, aber doch nicht ganz so stark, daß die Empfindung des grauenhaft Möglichen aufgehoben würde. Bei alledem ist es ein absurdes Verkennen des Straußschen Wesens — und gar, wie es zu jener Zeit war — hier von der Sucht nach Sensation um jeden Preis, sogar um den der pathologischen Abnormität zu sprechen. Schon die seltsame Schönheit ist ein Beweis dagegen, die er gerade hier in seinen Tönen findet, in denen alle überhitzte Lüsternheit plötzlich schweigt und statt hinreißend verlockender Hemmungslosigkeit nur mehr ein müder Triumph, dann eine traurig-spielerische Zärtlichkeit und zuletzt ein überstarkes und dabei hoffnungsloses Liebeserfüllen in zu spätem Wissen und unendlich kummervoller Sehnsucht laut wird, ganz rein von Begehrlichkeit, allem sinnlichen Wünschen entrückt — so sehr von den Fesseln des Irdischen frei, daß man die Empfindung hat: wer so weit gekommen ist, kann nicht länger leben, was hier erklingt, ist das Sterben einer Seele, neben dem das des Körpers zur Un-

wesentlichkeit wird; ja es bedürfte gar nicht mehr des Herodes Blutbefehl nach diesem Ausströmen und Veratmen — und mehr: es wirkt fast grotesk, als satyrspielhafte „Schlußvignette", wenn der Tetrarch die Tochter der Herodias, die er jetzt ebensowenig begreift wie vordem, zu einem Tod verurteilt, der auch ungerufen zu ihr käme. Davon also nichts. Strauß hat vermutlich, von dem Stofflichen des Stücks ebenso wie von seinem Stilreiz gefangengenommen und von den Möglichkeiten bezaubert, die er für Einzigartigkeiten der Musik und seines besonderen Reagierens in Musik spürte, gar nicht erst lange über die ästhetische Fragwürdigkeit dieser Szene nachgedacht, sondern hat sie als gegebene Konsequenz, überdies als ein „bewährtes" biblisches Motiv genommen und als ein von unzähligen Meistern der Renaissancemalerei behandeltes dazu. Und vor allem als die Krönung seiner Gestaltung. Wenn er es aber als Ungeheuerlichkeit empfand, so bedeutete es für ihn ganz gewiß nicht eine Gelegenheit zu aufsehenerregender Spekulation, sondern als Herausforderung seiner Bravour: wie nie zuvor galt es hier zu zeigen, daß es eben schlechterdings nichts geben konnte, was er nicht mit seiner Musik bezwingen könnte und daß selbst das Widerwärtige seine Schrecken verliert, wenn es vom rechten Musiker bewältigt und in die Dimension der Töne gerückt wird: der Notenschlüssel sperrt die Pforte der Geheimnisse auf und verschließt die der „Tatsachen". Daß, bewußt oder unbewußt, auch ein bißchen Justament dabei gewesen sein mag, kann sein — ein bißchen Lust an der Bestürzung der guten Leute, die er ja gerne ein wenig aufstört und die in ihm ohnehin den Kirchenfrevler sehen, dem nichts heilig ist —; aber eigentlich glaub' ich es nicht. Denn er ist und war viel weniger Eulenspiegel und viel unraffinierter als man meint.

Eine Ballade. Kein Drama. Trotzdem: der Dramatiker Strauß ist hier erwacht. Im „Guntram" ist er episch, hat noch die Schwere und den Goldglanz des Wagnerschen Pathos und die gedankenvolle Abstraktion des Buchdramatischen — auch wenn es wirklich mit seinem Herzblut und mit dem wahrhaftesten Bekennertum seines jugendvollen Ich geschrieben ist, und auch, wenn er hier schon den „echten Strauß-Ton" über die Getragenheiten der erlauchten Wagner-Sprache hinsprühen läßt. Aber: eine Buchpartitur. In der „Feuersnot" ist er pasquillistisch (mitten in all dem herrlichen Frühlingsgetümmel seiner innig jauchzenden Musik), ist in Bezirke von Geschäftigkeiten geraten, die zu persönlich sind, um dramatisches Eigenleben abzusondern, und zu sehr zum Aperçu zugespitzt, um Breite und Macht der Gestaltung zu erlauben. In der „Salome" ist er zum erstenmal „objektiver" Bildner; so hinreißend persönlich und einzigartig neu seine dramatische Weise auch hier wirkt. Hier schweigt auch jede autobiographische Angelegenheit; ja es wird schwer fallen, zwischen des Ton-

dichters innerem und äußerem Erleben und diesem Werk die Zusammenhänge zu finden. Was hier aufgestaut war und sich nun entladen mußte, in einer oszillierenden, unerhört reich in tausend Farbenreflexen schwirrenden Tonsprache, die ihn gewiß selber überrascht hat und die ihm doch ganz natürlich und ungewollt zuströmte, war alles unabreagierte Arge, Menschenverachtende, nächtig Aufgewühlte, Gepeinigte, aus den geheimsten Gegenden Heraufgeholte seines Wesens, dem immer wieder die Giftzähne der menschlichen Infamie schlimme Säfte in die Blutbahnen gespritzt hatten, von denen es sich zu befreien galt — und der ungeheure artistische Anreiz dieser so unkonventionell geschauten Bibelwelt in ihrer prunkvoll kalten, starren Kleinodienfunkelpracht muß dann wie ein Hieb auf ihn niedergefahren sein und all die finsteren Mächte seines Innern produktiv gemacht haben. Diese heiklen, hieratisch glühenden Stofflichkeiten zu zwingen und zu deuten, ihre erotischen Heftigkeiten, ihre überkultivierte, sterile und übersättigte Schönheit — all das mag ein unwiderstehliches Verlangen in Strauß geweckt haben; noch gesteigert, gerade weil hier nicht sein Selbst, sondern dessen Inversion zum Gestalten aufgerufen wurde: ins Unbekannte hinein, das Unerprobte versuchen, dem Willen abringen, wessen sich die Seele weigert — eine Verführung stärkster Art. Sie ist auch eine für den Hörer geworden. Aber sie hat Strauß zum „Objektivwerden" gezwungen. (Allerdings: zur Objektivität eines siedenden Quells.) Und zur endgültigen Ausprägung seiner Erscheinung. Es gibt Künstler, aus denen das Werk triebhaft wächst, die wie von einem andern Stern auf die Erde verirrt scheinen, Fremdlinge unter den Menschen bleiben und früh sterben — und andre, die Kampfnaturen sind, sachlich, unerbittlich, befehlshaberisch, des Streites froh, immer wieder sich opfernd und in die Schlacht schleudernd; sie werden hart und bleiben all das in höherem Alter. Strauß hat Züge von beiden; in verschiedenen Lebensphasen verschieden gemischt. Niemals aber war er intransigenter, glänzender und eigensinniger im Abwehren bequemen Herkommens und traditioneller Übereinkunft, in der Eloquenz und der Beharrlichkeit des Neuartigen einer Musik des 20. Jahrhunderts, in zuchtvoller Notwendigkeit und Logik und in hochmütig-stilreiner und zweckvoller Leichtigkeit des Konstruktiven: was Nietzsche von Peter Gast erhoffte, was Thomas Mann vom Meisterwerk unserer Zeit träumt — ein ausnehmend Formvolles und Klares, zugleich Strenges und Heiteres, von stärkster Willensspannung, kühler, vornehmer und gesunder Geistigkeit und ohne Hypertrophie der Maße — das scheint mir in dieser Straußschen Tonwelt erfüllt. Heute freilich wirkt Strauß ganz anders als zu jener Zeit, in der eine Atmosphäre der Hochspannung um ihn war und in der die Funken stoben von seinen rabiaten Schwabenstreichen, die rechts und links einen halben Türken (oder sonst einen Kunsteunuchen) heruntersäbelten: jetzt ist er

saturiert, hat eine Reife der Meisterschaft erreicht, die mit Tonika und Dominante das gleiche zuwege brachte und bringt, was vorher nur mit dem Aufgebot der prismatisch zerlegten Harmonik und all ihrer neuartigen Würzen zu erzielen war. Nur: daß er doch so sehr unter dem Zwang der ihm ureigenen, aber auch uns jetzt anders gemäßen und leichter zugänglichen Tonsprache steht, daß er sich trotz seines behaglichen Verspottens der planlosen Dissonanzsucher, aber auch der eigenen Experimente, doch nicht mit der Tonika und Dominante begnügt, doch die Reizungen des Klangs nicht verschmäht, und in der „Frau ohne Schatten", wenn auch in anderer Stileinstellung, um nichts anders und um nichts friedlicher in der Art des Ausdrucks ist, als in „Salome" oder „Elektra", und auch hier neue Wunder der Klangfarbe entdeckt. Er ist, wenigstens nach außen hin, kein Kämpfer mehr, sondern ein Sieger, kein Vorwärtsstürmender, sondern ein Einheimsender — und das will ihm die Jugend nicht verzeihen, die gar nicht bemerkt, daß sie noch auf lange hinaus von Straußschen Beutezügen zehren wird und daß keiner nach ihm (auch Schönberg nicht) etwas gemacht hat, was nicht zum mindesten als Problemstellung bei Strauß zu finden ist; zumeist aber als Problemlösung. Die Jugend will eben nichts vom Ausruhen wissen, empfindet derlei als fatales „Arriviertsein", will den, der ihr in stürmischem Schritt die Fahne vorantrug, immer wieder nur an ihrer Spitze sehen und nicht in den Gegenden der Gesättigten und der Erfolgsnachläufer, die zwar die Bestätigung des Weltruhms bedeuten, aber doch widerwärtig sind, weil sie nie dem inneren Wert folgen, den sie gar nicht spüren — denn sonst müßten diese Parasiten fremden Ruhms, dessen Träger sie gleich einem Tafelaufsatz präsentieren und der für sie letzten und ersten Endes doch nur Aufputz und Befriedigung einer im Dunstkreis des Gefeierten geblähten Eitelkeit bedeutet, einmal im Leben auch eine große Begabung aus dem Dunkel heben, die noch nicht etiquettiert ist; einmal im Leben durch irgendeine Liebestat an denen, die durch ihr Ringen leiden, zu zeigen versuchen, daß es ihnen um Kunst und nicht um persönliche Liebedienerei zu tun ist. Daß Strauß wirklich so naiv ist, hier gleichsam eine Quittung für seine ungeheuere Wirkung zu empfinden und gar nicht merkt, daß hier nicht Liebe und Verstehen, sondern nur Selbstgefälligkeit und gesellschaftlicher Ehrgeiz am Werk sind — das ist ebenso entwaffnend wie bedauerlich. Denn das hat mit dazu beigetragen, ihm die Jugend zu entfremden, die ihn anderswo suchen möchte und ihn gerade dort findet, wo ihr ungestümer Haß aller verlogener und wohlbestallter Konvention wurzelt. Nur daß auch die Heißsporne fühlen müßten, wie fern der Meister all dem ist, selbst wenn er physisch dort weilt — und wie weit entrückt er all diesen Weltlichkeiten wird, wenn die Flammen seiner Musik aus ihm schlagen. Sie sollten es fühlen. Denn Strauß braucht die Jugend und die Jugend braucht ihn. Immer noch.

Wobei von beiden Teilen eines vergessen wird. Die Jugend, die stets aufs neue, wenn sie „Salome" oder „Elektra" hört, die schlagenden Pulse ihres eigensten Wesens spürt, die Schauer der Menschheit empfindet, die furchtbaren Rätsel des Daseins, und die sich hier aufgerufen fühlt und in der kühnen Seltsamkeit und Wahrheit dieser abgründigen Musik den Mut empfängt, dem Ungeheueren furchtlos ins Auge zu blicken — diese Jugend will auch den Meister solcher Töne für sich haben, die Einheit von Menschlichkeit und Werk empfinden und das Ethos des Werks auch als menschliches Beispiel vor Augen haben. Sie bedarf solcher Beispiele; immer wieder. Ihre Ratlosigkeit, ihre Verwirrung, ihre Sehnsucht, ihr Drang nach dem Großen wollen sich der Größe anvertrauen, sie wollen geführt werden, wollen sich nicht nur aus der Kunst, sondern auch aus der Lebensführung ihrer Schöpfer Kraft und Zuversicht holen. Mahler war ihnen solch ein Beispiel. Pfitzner und Schönberg haben ihr Vertrauen, weil sie unnachgiebig geblieben und auch im Leben niemals untergekrochen und bequem geworden sind. Und ihre Enttäuschung über Strauß, der ihnen Vorbild und Führer war wie keiner, Herzog der Kunst und der trotzigen, gegen alle Bürgerlichkeiten die Faust ballenden Unabhängigkeit des Künstlers, ist nur darin zu sehen, daß er ihnen jetzt kein weithin sichtbares Beispiel mehr ist, daß er ihnen bequem geworden zu sein scheint, daß er, eben weil seine Meisterschaft kaum mehr ins Unbetretene vordringen, sondern die goldenen Garben ihrer Ernte einbringen mag, frohlockend gerade von jenen für sich in Anspruch genommen wird, die sie hassen: von den friedfertig Prassenden, den retrospektiv Wohlhabenden, den ewigen „Gönnern", die man nicht erst aus der Nähe betrachten muß, um sie halb als kalt und halb als roh zu empfinden. Strauß wieder grollt der Jugend, die ihm treulos wird, weil sie ihn mißversteht; die das Ihre nicht dort sucht, wo sie es finden könnte, sondern wo das bloß Verblüffende, geflissentlich Abnorme und Unverständliche mit all der lockenden Absurdität der Traumwillkür als Widerschein ihrer eigenen bangen Verworrenheit und mit all der dünkelhaften Priesterpose als Erfüllung ihrer Autoritätssehnsucht verführt. Beide sind im Unrecht. Strauß ist geblieben, der er war; der Gleiche, der in wirklicher Wahrung der Künstlerwürde die Gegenleistung der Welt eingefordert hat, der auch jetzt in bewußter Fürstlichkeit und lässiger Größe den schuldigen Tribut all jener einhebt, die er zum Respekt und zur Hörigkeit erzogen hat und der sich nur dann etwas vergeben würde, wenn er sich mit ihnen gemein machen wollte. Aber keiner legt solche Distanzen zwischen sich und die Mitmenschen wie eben er. Die, an deren Tafel er sitzt, ahnen ebensowenig von ihm, wie jene, die ihn darob schelten zu dürfen meinen. Er lebt geheim. Und vielleicht ist nur das eine verwunderlich: daß man ihn (ihn, nicht seine Musik) in den letzten Zeiten so wenig spürt. Als trüge sein Wesen plötzlich eine Tarnkappe; als hätte er

die Hand der Jugend losgelassen und die seine, die mit solch starkem Griff alles zu sich hinaufzog, was lebendig und produktiv schien, plötzlich in einer Anwandlung des Überdrusses zurückgezogen; ja sogar sein Wirken im Wiener Opernhaus geschieht gleichsam hinter dem Rücken der Öffentlichkeit — er bringt, beinahe insgeheim, herrliche Vorstellungen heraus, in sorgfältigen Proben, wenn auch nicht in neuschöpferischem Ordnen der Szene, aber er lädt nicht dazu ein, die Kritik weiß nichts davon und nur die zufälligen Besucher der Aufführung werden überrascht und entzückt der Meisterschaft inne, die hier gewaltet hat. Ist er, der jung, frohgemut und sprühend geblieben ist wie keiner, des allzu lauten Widerhalls müde geworden? Oder allzu empfindlich gegen die Berührung mit der Mitwelt und gleichgültig gegen seine Wirkungen, wenn nur das Bewußtsein getaner guter Arbeit da ist? Wenn dem so ist, dann haben es nur jene verschuldet, die ihn immer wieder der „Reklame" und des Aufsehenmachens um jeden Preis bezichtigen und deren alberne Insinuationen ihn schließlich mit Widerwillen erfüllt und gegen die Reflexe der Außenstehenden abgestumpft haben. Das würde, soweit es die irgendwie verborgene Art seines Wesens von heute betrifft, nicht viel verschlagen; das Inkognito seiner Arbeit kann nie lange aufrechterhalten bleiben, was immer er tut, muß schließlich, wie es der Herrscher in den alten Volksstücken tat, seinen Mantel auseinanderschlagen und seine fürstliche Herkunft offenbaren. Zu beklagen ist eben nur, daß Strauß den unmittelbaren menschlichen Zusammenhang mit der neuen Generation verloren hat, die wieder kaum einen hat, der ihr gäbe, was Strauß zu geben vermag: doppelt, daß es in gegenseitiger Täuschung geschehen ist. Sie müssen wieder zueinander finden. Und werden es, bis alle spüren, daß die kühle Unnahbarkeit und die scheinbare Gleichgültigkeit des Künstlers, der die „Frau ohne Schatten" gemacht und damit gezeigt hat, daß er der gleiche geblieben, daß in sein Schaffen nichts von alledem, was man ihm vorwirft, gedrungen, und daß also auch seine innerste Menschlichkeit davon unberührt ist, nur die Abwehr eines allzu vorlaut Umdrängten, allzuoft Mißbrauchten und Getäuschten bedeutet, der freilich der Gefahr nicht ganz zu entrinnen scheint, durch Menschenverachtung zu vorzeitiger innerer Einsamkeit und zu resignierter Abneigung gegen das Befassen mit andern getrieben zu werden. Deshalb — ja, lieber Meister, schilt mich nur — mußte ich mir all das einmal vom Herzen sprechen. Denn es ist eine Gefahr: nicht nur, weil ihm nichts und niemand Ersatz für die Liebe und die Gefolgschaft der Jugend geben kann, die immer wieder befruchtend auf den schöpferischen Menschen zurückwirkt; sondern weil schließlich auch sein Werk durch die Verachtung gegen jene, die es empfangen sollen, infiziert werden könnte. Denn gerade er, der „Diesseitige", Untranszendentale, ist für Einsamkeiten nicht geschaffen; er bedarf der Zuflüsse von

außen, bedarf der Wärme und Liebe. Des Meisters Empfindung, daß er heute eine „Salome" oder „Elektra" nicht mehr machen könnte, zeigt die Bedrohung seines Wesens, die darin läge, wenn er wieder in jene Gegenden der Seelenfinsternis gedrängt würde, aus der jene Werke hervorgebrochen sind. Heute würden sie ihn zerstören . . .

Damals aber hat er gesiegt. Und hat sich, ich sagte es vorhin, des dramatischen Organs bemächtigt, dessen er bedurfte und das ihm fürderhin zu solch souveräner Gestaltung seiner Menschen und Dinge gedient hat. Ich habe schon im ersten Teil dieser Schrift einmal die scheinbar paradoxe Frage aufgeworfen, ob Strauß eigentlich seinem innersten Wesen nach ein Dramatiker sei. Denn in einer Hinsicht ist er es nicht, weil der Musiker in ihm zu herrschlustig ist. Er bescheidet sich nicht, wenn ein ergiebiger thematischer Einfall ungebührlich gebieterisch wird und breite Entfaltung will, wo der dramatische Rhythmus Knappheit und Abkürzung verlangt. (Das Judenscherzo der „Salome" zum Beispiel, an sich ein überraschender Kontrast und ein unübertrefflich gut „sitzender" Farbenton, nimmt durch seine Abrundung zur geschlossenen Groteskhumoreske einen Raum ein, die ihm in der Gleichgewichtsverteilung des Ganzen und auch in seiner bloß sekundären episodistischen Bedeutung, ebenso aber in seiner Beziehung zu allem Übrigen nicht zukommt und wirkt trotz seiner Genialität dadurch überladen und einigermaßen vordringlich — der gelbe Fleck der Partitur!) Er kümmert sich nicht darum, ob er den Blutdruck des dramatischen Pulsschlages nicht abschwächt, wenn die Kontinuität seiner lyrischen und symphonischen Erfindung sich gegen ein Abkürzen oder gegen schärfere Konzentration wehrt. (Man betrachte daraufhin das unaufhaltsame, aber eigentlich nur wenig gesteigerte Hinfluten der Musik in der zweiten Hälfte der Klytämnestra-Szene.) Die unwiderstehliche Freude daran, das Widermusikalische oder das dichterisch Belanglosere trotz alledem der Musik zu unterjochen, es zu geistvoller Drastik in Tönen zu gestalten, ja es zum formbildenden Anlaß zu nehmen, ist bei ihm so stark, daß er sich fast nie auf die Streichung schwächerer oder allzu redseliger Stellen der Dichtung einläßt, sondern oft selber tonselig wird und dadurch manchmal Längen schafft, die durch den Geist, der hier am Werk ist, wettgemacht, aber, weniger durch die musikalische als durch die szenische Retardierung und durch die Versündigung gegen das erste Gebot des Dramatischen: „Du sollst das nicht unbedingt Notwendige oder gar das Überflüssige meiden", doch fühlbar wird. (Die Duellszene oder die Italienerfarce im „Rosenkavalier".) Und, von der solcherart manchmal verschuldeten Verschiebung der dramatischen Proportionen im großen abgesehen: die unbändige Lust an seiner fabelhaften Gabe der Gegenständlichkeit, im geistsprühenden Illustrieren von Einzelzügen, in einprägsamen Miniaturen als Widerspiegelung malerisch-konziser Worte

auch dort, wo sie auf Nebensächlichkeiten Bezug haben und nicht aus einem Wort-Leitmotiv im dramatischen Gefüge zu einem adäquaten Ton-Leitmotiv werden, verführt ihn oft zu einer an sich verblüffenden und durch ihre unwiderlegliche Prägnanz immer wieder erstaunlichen, aber doch ablenkenden und manchmal sogar das Wesentliche verschüttenden Klangbildnerschaft, die, so amüsant, ja so genial sie sein mag, gerade dem Dramatiker manchmal gefährlich zu werden droht. Er ist trotzdem einer. Vielleicht nicht in solch primärem Sinn wie Wagner, der sich gar nicht anders auszudrücken vermag, der von der bildhaften szenischen Situation und der sinnfälligen Geste ausgeht, vom reliefhaft eindrucksvollen Bild als Kernpunkt jedes Aktes; und der unbedenklich den herrlichsten musikalischen Gedanken über Bord wirft, wenn er nicht unmittelbar aus der tyrannischen Ökonomie des Ganzen hervorwächst, oder gar erst, nur der musikalischen Schönheit halber, künstlich intarsiert werden müßte — weil er zu gut weiß, daß sich das rächt und daß die schönste melodische Wendung unwirksam bleibt oder gar als Dehnung wirkt, wenn sie dramatisch unmotiviert ist. Strauß hat viel weniger vom spezifisch Schauspielerischen in sich als Wagner (oder gar Shakespeare oder Molière). Der Musiker in ihm wiegt vor und ist viel stärker als der Szeniker; der Ausgleich der Einzelkünste ist bei ihm nicht so harmonisch wie beim ausschließlichen Dramatiker. Es bleibt ein Rest: der Symphoniker und der Lyriker sind manchmal allzu selbstherrlich und verweigern die demütige Unterordnung, statt völlig im Dramatiker aufzugehen. Aber Strauß ist, bei alledem, der stärkste Architekt des Tondramas, der neben Wagner besteht. Die Macht des Aufbaues seiner Bühnenwerke, ihre Gliederung, die Profilierung ihrer Kontraste und ihre türmende Energie suchen ihresgleichen. Nicht minder die Schärfe der Charakteristik jeder Gestalt und ihrer Besonderheiten, ihre psychologische Durchhellung in Tönen, die Lebendigkeit, die nachdrückliche Bestimmtheit und Natürlichkeit des Tonfalles, das vehement treibende Tempo und die Konturklarheit ihres Dialogs in all seinen Steigerungen und den unglaublich delikaten Einzelzügen feinster Betonungen. Hier sind doch entscheidende Schritte getan worden. Zunächst über Wagner hinaus — nicht zuletzt in der Verdichtung dieser einaktigen Gebilde, die der einsätzigen Symphonik entsprechen. Erst die „Frau ohne Schatten" entspannt diese Konzentration, ja ihre Akteinteilung wirkt beinahe als äußerliche Anordnung (die dann freilich vom Musiker durch besondere Betonung der Schlüsse gerechtfertigt wird), sie löst sich eigentlich zur Bilderreihe und wird zum Zyklorama; aber noch der „Rosenkavalier" könnte als Einakterfolge gelten: die Frau Marschallin, die silberne Rose, Wienerische Maskerade . . . Und dann ein Schritt zur „Oper" zurück; wovon gelegentlich der „Ariadne" mehr gesagt werden soll. Aber auch dies keine Rückkehr, am wenigsten die eines verlorenen Sohnes. Sondern

Anknüpfen all des Neuen an die offenen Glieder der schimmernden Kette, in deren Mitte das Werk Wagners als tiefleuchtendes Kronjuwel funkelt. Der entscheidende Sprung ins Zukünftige ist in der „Salome" gewagt worden; alles Vorangegangene, auch die zu ihrer Zeit als willkürliche, namenlos verwirrende und kribbelnde Ameisenhaufenmusik verschriene „Feuersnot" bedeutete nur ein Prüfen des Saitenspiels. Deshalb ist es an der Zeit, die bedingten Elemente der Straußschen Dramatik und ihre unterscheidenden Merkmale zu präzisieren.

Zuvor aber ein paar Bemerkungen ins Allgemeine.
Unsichtbare und sichtbare Künste, stumme und sprechende — ihr Zusammentreffen ergibt das Drama. Aber es muß ein Zusammentreffen an jenem Punkt sein, der das ihnen gemeinsame Symbol offenbar macht.
In der Malerei ist schon die Farbe Symbol. Ist es der Farbenträger auch, statt anekdotisch Reales abzuklatschen — und schon im Stilisieren liegt Symbolkraft, die ja im Abkürzen und Vereinfachen besteht — so wird die Kraft des Bildes unermeßlich gesteigert. Am höchsten, wenn zu alledem, zu den rein malerischen Voraussetzungen und Erfüllungen und zur Empfindung des Gleichnisses, ein Gedanke deutlich wird, der nicht in den Dingen liegt, aber über ihnen schwebt, aus ihnen spricht. Kein Zweifel aber, daß dann schon eine Grenze erreicht (und oft auch überschritten), daß das Nur-Malerische verlassen wird und eine Annäherung an den Sinn des Dramatischen erfolgt ist.
Das gleiche gilt in der Musik. Schon der bloße Ton ist Symbol. Aber ebenso die Harmonie, die Tonart, die Klangfarbe; ja sogar — es wurde anläßlich der „Symphonia domestica" schon gestreift — das Instrument, wenn es sich als konstante Einzelerscheinung aus der orchestralen Gemeinschaft heraushebt. Wird — dem Farbenträger des Bildes entsprechend — ein Thema zum Symbol, will sagen, ist es nicht ein Ornament und Kunstgewerbe in Tönen („tönend bewegte Form!"), nicht nur Lautmalerei oder Tanzmusik der gemeinen Art, nicht Tanz, der schon Gleichnis sein kann, so wird die sinnbildliche, sinntönende Wirkung unermeßlich gesteigert. Am höchsten, wenn aus alledem eine Idee, der Gedanke eines Gleichnisses hervorspringt, verstandesmäßig nicht zu rechtfertigen und doch vorhanden, der nicht aus der Bestimmtheit der Motive und nicht aus den Einzelzügen des Realen resultiert, sondern aus ihrer Gesamtheit, ihrer Folge, ihrer Atmosphäre. Auch hier die Grenze, an der das Reich der „absoluten Musik" aufhört und das des Dramatischen und das der ideell befruchteten Tondichtung beginnt.
Eine weitere Steigerung: die unmittelbare Verbindung mit dem Wort, das die doppelte Mission hat, Symbol und Übertragung von Wirklichkeiten, Zuständlichkeiten, Tatsachen zu sein. In der Wechselwirkung von Wort und Ton liegen Kraft und Schwäche des Dramas. Die Kraft: weil das Wort

abkürzt, die Evidenz des Sinnfälligen erhöht und gleichzeitig die Brücke ins Metaphysische schlägt. Die Schwäche: weil immer ein unreiner Rest bleibt; weil eine vollkommene Vereinigung von Wort und Ton und ihr Ineinanderaufgehen unmöglich ist. Eben darin liegt ein unerklärlich fesselnder Reiz: der Reiz des Unvollkommenen inmitten von Vollkommenheiten. Dies sind die Voraussetzungen. Wo sie fehlen, kommt der Wahnwitz einer bloß „veristischen" Oper heraus, der Widerspruch zur Musik überhaupt, nicht nur jener Widerspruch innerhalb der Musik, die das Seelische und das Körperliche in gleicher Weise spiegeln soll — und nicht kann. Denn nur das Innerliche läßt sich in Tönen sublimieren, das Äußerliche nur in den Empfindungen, die es weckt, nicht aber in seinen Sichtbarkeiten, die von Musik begleitet, bestenfalls durch Tonmalereien gefilmt, aber niemals eins mit ihr werden können. Das Gegenspiel ist möglich und es tut nichts zur Sache, daß das Unmögliche, die Wirklichkeitsoper, ja die der „modernen Gesellschaft" zum Faktum geworden ist, weil sie gleich wieder verschwinden muß. Ohne Gleichnis ist alles vergänglich, bestehen kann nur das Unbeschreibliche, das getan worden ist, das dem Verstand Inkommensurable, ja absurd Scheinende und doch mit tief wissender Kraft im Unbewußten Verwurzelte. Das Gegenspiel: der Wegfall jeder Realität, Schattentänze des Lebens, Maskenformen der Menschheit. Hier wohnt Musik. („Ariadne"!) Und trotzdem: warm geborgen, heimatlich werd' ich mich selbst in dieser höchsten Schönheit nicht fühlen können. Es bleibt doch blutleere Abstraktion, wenn es dem Empfangenden nicht glücken will, sich unmittelbar an dem Glühen des tönenden Sternenreigens zu entzünden und in die eigene Traumwelt entführt zu werden, in der statt blasser Schemen die Abbilder verbrüderter Wesen in ihrem schicksalsgebundenen Tanz hinschreiten . .

Richard Wagner wird hundermal mit seinem Postulat Recht behalten, daß sich der Musik nur das zeitlos Mögliche, das örtlich nicht bedingte, Ewig-Menschliche erschließt, daß sie sich dem bloßen Spezialfall verwehrt und daß sie vergewaltigt werden muß, wenn sie dem historisch Lokalisierten, der politischen Intrige, ja selbst nur dem theatralisch geschürzten Konflikt dienen soll, der sich nicht ins Typische erweitern läßt. Das wird auch bei Strauß zur Erfahrung werden müssen, dem die Neigung zum Exzeptionellen schon manches verdorben hat, dessen Stofflichkeiten aber glücklicherweise doch fast immer den Ausblick ins Allgemeine haben und die Türe zum Metaphysischen nicht verriegeln. Immerhin wird er, der in seinen letzten beiden Bühnenwerken wieder alle Realität so tief unter sich gelassen hat, es empfinden müssen, daß gerade jene zwei Schöpfungen, die am unmittelbarsten mit den Urgefühlen des Allgemein-Menschlichen verkettet sind, auch die bedingungsloseste und tiefstgreifende Wirkung geübt haben: die „Elektra" und der „Rosenkavalier". (In dem nicht das Zeit-

kolorit, bei allem aparten Reiz und allem Exquisiten der künstlerischen Behandlung den nachschwingenden Eindruck herzlichen Entzückens ausmacht, sondern eben das Menschlich-Bleibende und sein Hinausheben über alle Zufälligkeiten und auch alle musikalisch-stilistischen Spiegelungen der kulturhistorischen Epoche.)

Die gemeinsamen Probleme der Straußschen Oper, deren Einzelerscheinungen ja fast durchaus verschiedene Welten bedeuten, nicht viele Distrikte gemeinsam haben und nur durch eines verknüpft sind: durch die Persönlichkeit ihres Schöpfers, die sich in jeder ganz auszugeben scheint, in jeder fühlbar und doch wieder ganz verwandelt („Lieber Strauß, wenn du wirklich wolltest, daß die Dummen ihnen widerstehen sollten, warum hast du sie so verschie . . . . den geschaffen!") — diese gemeinsamen Probleme, schematisch gruppiert, in ihren besonderen Lösungen späterhin angedeutet, wenn auch hier schon durch ein oder das andere Beispiel ersichtlicher gemacht, werden vielleicht zur Feststellung des über Wagner hinausreichenden künstlerischen Verfahrens dienen.

Das Erinnerungssymbol („Leitmotiv") wird nicht bloß zufällig durch das Textwort bedingt, sondern — wie es bei Wagner nur an einzelnen markanten Stellen geschieht, hier aber prinzipiell — als Spiegelung der seelischen Vorgänge: durch vielfältige Umdeutung, Verwandlung, psychologische Entwicklung. Das symphonische Verfahren wird auf die Oper angewendet, im kleinen auf jede Szene, im großen auf den ganzen Akt, zu einheitlicher Gliederung und zur Gleichgewichtsverteilung. Vorwegnahme oder Andeutung späterer krönender Thematik stellt Beziehungen und organische Steigerung her. In der „Frau ohne Schatten" greifen die Motive der Symphonik auf die Gesangsstimme über; bis dahin bleibt, von wenigen Einzelfällen gesungener Themensymbole abgesehen, die Orchestersymphonik so wie bei Wagner von der Singstimme unabhängig. Größte Knappheit, Prägnanz und Suggestionskraft der Thematik und deren beziehungsvolle Verwebung macht diese Symphonik zur motorischen Kraft und die Motive in ihrer beispiellosen Logik und Kontinuität zu den „Treibriemen" der tondramatischen Maschinerie.

Zu der singulären Straußschen Harmonik, die in all ihren Akzidenzien fast durchaus Resultat der Stimmenführung ist, tritt eine besondere „dramatische" Harmonik, die in höchsteigentümlichen und intuitiven akkordischen Mischungen, in wundersam alterierten Zusammenklängen die Stimmungen der Szene, bestimmte Akzente der Rede, emotionelle Momente in verstandesmäßig undefinierbaren, äußerst empfindlich abreagierten Bildungen als klangsymbolischen Niederschlag verdichtet. Höchstes Beispiel: die Klytämnestra-Szene der „Elektra". Und fast jede Seite der Salome-Partitur.

Die Melodik, sofern sie nicht in den lyrisch aufblühenden Episoden zu der heißflutenden, aufwärtsziehenden, rhythmisch lebendig-subtilen und fun-

kelnden Strauß-Weise verdichtet wird, ist zumeist aus dem erhöhten Tonfall und den aufs feinste ausgewogenen Akzenten der gesprochenen Rede geholt, die sich bei ihm unmittelbar in Melodie umsetzt — und in eine höchst bewegliche, geistreich-differenzierte und feingliederige dazu. Die andern behängen die Texte mit ihren Melodien oder lassen sich vom Dichter einen Rhythmus diktieren. Strauß löst die Dichtung auf und schmiedet sie zu höherer Einheit mit der Musik zusammen. Er ist kein „Reimkomponist" und kein Jamben- oder Trochäenkomponist. Er holt den inneren Rhythmus heraus, läßt oft den Reim untersinken und hebt den Sinn hoch in die Höhe. Weshalb auch ihm als Einzigem das Wagnis gelingen konnte, Prosa wirklich zu „komponieren" und sie zu gegliederter Form und zu rhythmischem Pulsschlag zu zwingen. Dazu kommt eine Deklamation von derart sinnvoller, natürlicher und feinhörig pointierter Akzentuierung, wie sie keiner vor ihm, auch Wagner und Hugo Wolf nicht, gekannt hat und die noch eine Steigerung über die Straußsche Lyrik hinaus bedeutet, weil sie durch die Betonung und oft sogar durch die Eigenwilligkeit falscher oder doch übertriebener Betonung charakterisiert. Aber freilich ist die Gesangsmelodik der Straußschen Dramen nicht für sich allein zu betrachten, ist nicht von der des Orchesters abzusondern, wird erst mit ihr zusammen ein überreich prangendes, von Blüt' und Duft erfülltes Ganzes: die schwelgerischen Terzenklänge und Sextenseligkeiten, die intensiven Holzbläsermischungen, der drängende Triolenvorspann für gesteigerte Bewegung, die traumhaften, gleich Tropfen fallenden und zerstiebenden Hornakzente, die jäh aufgepeitschten Streicher, vor allem aber das Freiwerden der melodischen Rhythmik, die, zurückhaltend und antreibend, in scharfen Punktierungen und Vorschlägen die eigentümlichen Herbigkeiten und Lustigkeiten, die sonderlichen Zäsurierungen, Beschleunigungen und die aufschlagenden Betonungen dieser singulären Tonsprache regiert — erst diese Totalität kann als die spezifisch Straußsche dramatische Melodie bezeichnet werden. Denn sie ist vom Harmonischen und vor allem vom Klanglichen nicht zu trennen, muß darein gebettet sein und ist sonst gar nicht richtig zu erfassen. Das spürt jeder, der eines dieser Werke zuerst im Klavierauszug kennen lernt und erst dann begreift, wie vollkommen verwachsen, nicht bloß im Sinn eines cantus firmus oder einer Nebenstimme, das Gesangliche mit dem Orchestralen ist, das eben niemals ein nachträglich „Instrumentiertes" bedeutet, sondern unmittelbar aus der stärksten orchestralen Phantasie herausgestaltet ist, die jemals einen Tondichter mit all ihren Gnadenmitteln beschenkt hat.

Der Orchesterstil dieser Bühnenwerke, prinzipiell wie bei Wagner durch das Wort, die Stimmung, das Mimische und die seelischen Kräfte des Dramas bedingt, und durch die ungemein zahlreichen, in stetiger Wiederkehr verbundenen Motive gleichsam inkrustiert, ist der der Straußschen

symphonischen Tondichtungen in einer undenklichen Steigerung und Sublimierung. Er ist, gegen die ruhevolle Flächigkeit des Wagnerischen gehalten, von flimmernder Nervosität, von einer Überlebendigkeit im zukkenden Durcheinanderschießen der Motivblitze, im Überkreuzen aufglimmender Stimmen und im perlenden Blasenwerfen der schillernd aufschäumenden Harmonik, die manchmal etwas ruhelos und manchmal auch überladen wirkt, manchmal die Sehnsucht nach Windstille und Spiegelglätte erweckt und doch immer etwas Erregendes, Mitschleifendes, Befreiendes und Aufpeitschendes hat. Die Phantastik der Orchesterfarbe, höchst persönlich durch die Emanzipation der Holzbläser und ihr Gruppieren zu Familien, durch die weite Akkordik des dadurch immer transparent, niemals „dick" wirkenden tiefen Blechs und durch die Bereicherung und unvergleichlich geniale, überraschende Behandlung des Schlagwerks in seinen unbestimmten, schwingenden, klirrenden, hämmernden, silbern rieselnden, erzen schütternden Lauten, nicht zuletzt durch die Einführung sehr klangfüllender und doch durch ihr besonderes Timbre stark sich abhebender Instrumente — Celesta, Harmonium, Orgel, Klavier, Glasharmonika, von neu angewandten Blasinstrumenten, wie dem Heckelphon, der Oboe d'amore und manchem andern nicht zu sprechen — diese Phantastik hat etwas derart Berauschendes, ist derart überreich und ohne Einhalt in jedem Takt und jedem Akkord tätig, daß sie (selbst heute noch!) manchmal wie ein Zuviel berührt: das Ohr kann beim ersten Hören gar nicht folgen, hat oft die Empfindung, daß der Zauber eines Klanges den andern aufhebt, wird irritiert und abgestumpft zugleich im Aufnehmensollen all der rastlos flutenden, ineinander verrinnenden und verstäubenden Herrlichkeiten und hat, gar wenn es noch das Netzgewebe der Motive und ihrer hin- und herfliegenden thematischen Weberschiffchen verfolgen soll, plötzlich die Empfindung eines Überreizes und Unbehagens, ein „Ameisengefühl", das Vater Strauß ja höchst drastisch mit den Worten ausdrückte, es sei ihm, wenn er Richards Orchester höre, als ob er die Hose voller Maikäfer hätte. Nur daß bei näherer Vertrautheit mit dieser Überfülle auch die Empfindung vibrierender Unrast dem Entzücken über die Delikatesse, das zarte Raffinement, den dekorativen Flimmerglanz und das Erlesene der Übergangstöne dieser Farbenwunder weicht. Und nebenbei, oder vielmehr nicht nebenbei, sondern mitdominierend, stellt sich das Entzücken über die fast unbegreifliche Intuition, den Geist und die Konsequenz der Motivenbehandlung eines Meisters ein, der hier in thematischen Bildungen „denkt" wie ein anderer in Worten und Begriffen. Daß dieser Eindruck, der schon in den symphonischen Dichtungen ein frappierender war, sich in den Dramen noch steigert, ist freilich in der Unterstützung durch das gesungene Wort begründet, das hier präzisierend und ordnend wirkt.

Dieser Orchesterstil ist ebenso wie der ganze dramatische Musikstil in

jeder dieser Schöpfungen ein anderer; ist immer ganz und gar „Straußisch", aber doch in jedem einzelnen Werk so durchaus verschieden, daß man — wie bei Wagner, der sogar innerhalb der Tetralogie, gar aber im „Tristan", den „Meistersingern", dem „Parsifal" völlig differenzierte Welten durch die besondere Art der Themengestaltung, der klanglichen Atmosphäre, der Führung der Gesangslinie, des allgemeinen Stils der Tonsprache aufbaut — nur wenige Takte zu hören braucht, um unwiderleglich zu wissen, zu welchem der Werke sie gehören. Der Volksliedton der „Feuersnot", die impressionistische Psychologie der „Salome", die plastische der „Elektra", das Maskenspiel im archaisierenden Ton des „allgemein Musikalischen" der „Ariadne", die Lustspielsprache und das Tempo, die menschlich nahe Wärme des „Rosenkavaliers", die „Tausend-und-eine-Nacht"-Stimmung der „Frau ohne Schatten" — all das äußert sich in der Totalität der Musik dieser Bühnentondichtungen ebenso wie in jeder Einzelheit, so organisch und willensvoll ist es festgehalten. Die besondere Weise der jeweiligen Dialogführung und die Charakteristik der Gestalten treten als unterscheidende Merkmale hinzu. Gemeinsam ist ihnen, daß die Charakteristik nicht nur durch die — jeder dramatischen Figur andersartig eigene — Akzentuierung des Gesanges und seines Tonfalls erreicht wird; sie greift auch nach subtileren Mitteln: besondere Tonarten, frei wechselnder Takt innerhalb der Gebundenheit der Orchestersymphonik, Diatonik, Chromatik, Ganztonfolgen werden ebenso zu leitmotivischen Symbolen wie die bestimmt umgrenzten thematischen Abbilder, und sogar einzelne Instrumente werden, wie es schon die Sologeige der Gefährtin im „Heldenleben", die Oboe d'amore des Kindes in der „Domestica" war, zu solistischen Symbolträgern, zur Stimme der Seele einer besonderen Figur und sonst nicht verwendet.

Die Heftigkeit der Konzentration, die, es wurde schon erwähnt, fast durchaus zu einaktigen Gebilden führt, geht so weit, daß Strauß fast durchwegs auf die Ouvertüre verzichtet; er springt mitten auf die Szene, ein beherrschendes, kurzes Motiv („Agamemnon", „Keikobad", „Salome") genügt ihm als Prolog und Wappenspruch, während sich der Vorhang hebt. Nur im „Rosenkavalier", wo die dem ersten Akt vorangehende Liebesnacht mit in die Handlung bezogen werden soll, wird dieser der Bühne verwehrte Vorgang als symphonisches Vorspiel gestaltet, das gleichzeitig die beiden beherrschenden Menschen der Komödie und ihre überhitzten und schon dadurch unhaltbaren Empfindungen in bezaubernder Lebendigkeit, leise spöttischer und mitleidiger Laune und meisterlicher Gegenständlichkeit zeigt. In der „Ariadne" sind stilistische Gründe für die beiden Orchestervorspiele gegeben: das vor der Oper entspricht dem Zeitstil, das vor dem szenischen Prolog zeichnet die entzückende Figur des jungen Komponisten, der dadurch herausgehoben und dem Bacchus der Oper als Gegen-

bild zugeordnet wird — und gleichzeitig wird bewirkt, daß hier schon die Hauptmotive der „Ariadne"-Oper angeschlagen und zur Brücke werden, die über leichtgeschwungene Wölbung zum Späteren hinüberführt.
All diese scheinbar so fessellosen, freien, um keinen Zwang der Form bekümmerten Werke aber würden willkürlich, ausschweifend und musikalisch gestaltlos und hypertrophisch wirken, wenn sie nicht durch innere Ordnung durchaus gebunden würden. Das schönste Gefühl für inneres Gleichgewicht waltet hier; die architektonische Anordnung, die manchmal durch Textumbau genialer Art, zumeist aber durch die gliedernde und profilierende Energie der Musik erzielt wird, bedingt eine Symmetrie und eine sorgsam erwogene Kräfteverteilung, wie sie auch im Werk Mozarts, des größten Zauberers äußerer und innerer Harmonie, nicht übertroffen wird. Daß hie und da die Stabilität des Baues und das rechte Verhältnis seiner Teile gestört wird und daß der Musiker in Strauß daran die Schuld trägt, ist vorhin angedeutet worden. Aber in seinem gesamten Schaffen weiß ich nur einen Fall, in dem die Vollkommenheit des Konstruktiven bestritten werden kann und er stellt sich gerade in einem Höchstwerk ein: in der „Ariadne", in der sich der Buffoteil wie ein massiver Keil in das Mysterium der nie vergessenden Treue und der großen Verwandlung hineinzwängt, statt leicht und anmutig dareingewirkt zu werden und dadurch in fortwährendem Wechsel der ernst aufglühenden Melodik und der ausgelassen-leichtfertigen das reizvolle Spiel zwischen höheren und niederen Menschen wie zu schönem Tanz zu ordnen. Während so zwar äußerlich eine Dreiteilung erzielt wird, der aber doch das Gleichgewicht fehlt, weil eben der Mittelteil seinem inneren Wesen zuwider viel zu kompakt wirkt. Was übrigens wieder Strauß mitverbrochen hat: denn diese Buffoszenen könnten in raschem Vorbeifliegen viel luftiger und wesenloser wirken. Aber wieder hat der Musiker in ihm allzusehr geschwelgt und hat sich von dem Brillantfeuerwerk, den medisanten Frivolitäten und dem sprühenden Witz der Zerbinetta-Arie, der hinreißenden Grazie und Heiterkeit der beiden Ensembles in seiner Singseligkeit zu lange nicht trennen können — so lange nicht, bis diese bezaubernd lustigen und boshaften Ironien einer pervers gewordenen Banalität, diese behende, ziervolle Drastik beinahe fremdkörperhaft wirkt. Aber das ist ein Sonderfall geblieben. Das Überrennen aller Stilprinzipien durch den inspirierten Musiker hat nirgends sonst zu derartigen Entgleisungen der Symmetrie geführt. Strauß ist auch hierin der souveräne Meister, der die Dämonen des Schaffens zu Vollkommenheiten zwingt.
Ich überlese das eben Geschriebene und seufze. Wie abstrakt klingt das alles! Wie theoretisch formuliert, während das lebendige Kunstwerk im Geist nachklingt und triumphierend die Ohnmacht höhnt, sein Wesentliches in Worte einzufangen! Das Fragwürdige aller Musikschriftstellerei kommt

mir nirgends mehr zu Bewußtsein, als wenn es gilt, die Erscheinung einer Tonschöpfung ohne Zitatenbehelf wirklich spüren zu machen, sie durch Darstellung dem Empfänglichen näher zu bringen. Man kann einem Werk sein Lebensgesetz ablauschen und es präzisieren; kann es analytisch zergliedern und seine thematischen Zusammenhänge aufzeigen; kann seinen ideellen Inhalt zu übertragen versuchen — aber selbst, wenn man eins nach dem andern vollbracht hat, fehlt das „Eigentliche", das musikalisch Substanzielle: nicht das kleinste Thema läßt sich in Worten derart ausprägen, daß sein Wesen, sein Rhythmus, sein Persönlich-Melodisches in suggestiv einleuchtender Bestimmtheit im Leser zu klingen beginnt, ja daß er auch nur eine ungefähre Vorstellung seines Charakter hat — und nun gar ein ganzes Werk! Es bleiben die Teile in der Hand und nur in seltenen Stunden gelingt es, ein Wortzeichen, das dem Tonzeichen entspricht, eine Beschwörungsformel zu finden, bei deren Ruf wenigstens die Umrisse der musikalischen Gestalt aus dem Nichts hervortauchen und wenigstens eine Ahnung des Gewollten geben. Aber solche Beschwörung läßt sich nicht gebieten, sie kommt nur ungerufen und kommt selten. Und alles andre ist papierene Übung. Wir sind schon arme Leut'! . . .

Mit einem Stoßseufzer zur „Salome" zurück . . . Wie am „Tristan" für Wagner, so läßt sich an der „Salome" für Strauß am weitestgehenden all das Neue zeigen, mit dem er die Musik bereichert hat. In keinem andern Werk hat er in gleicher Unbekümmertheit gegen die Tabulatur und ihre Eulen und Unken alle Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des innerlich Gehörten erprobt, in keinem hat er in kühneren Streifzügen die ihm erschlossenen Bereiche des Dramatischen durchmessen, ist in keinem rücksichtsloser bis an die Grenzen und über die Grenzen seiner Kunst gerannt — denn vieles in der „Salome" ist schon nicht mehr Musik, so wie das meiste in der Klytämnestra-Szene schon nicht mehr Musik ist: sondern nur mehr Lautwerden der Seele, Klang einer Nacht, der tönende Todeshauch eines letzten Gefühls . . . Und in keinem ist sein Genie wacher und unerfahrener, neugieriger und unbewußter zugleich am Werk gewesen: hier ist er selber von Takt zu Takt überrascht worden von den Ergiebigkeiten, die ihm mühelos in den Schoß fielen. Alles spätere ist schon der Erfahrung und dem bewußten Stil zu danken. „Salome" ist gänzlich unberührtes Urland der Straußschen Musik.

Ich will keine „Analyse" geben; zum mindesten keine „thematische". Hier nicht und später nicht. Das haben andere getan, vortrefflich dazu, und ich möchte um so weniger hier ein gleiches vollbringen, das doch nur Wiederholung wäre, als es gar nicht im Sinn dieser Betrachtungen liegt, mit dem Seziermesser auf die atmenden und blutvollen Organismen loszugehen, die diese Schöpfungen bedeuten. Aber eine „psychologische" Darstellung der „Salome"-Motive zu versuchen — wenn auch dies nicht von Takt zu Takt,

wie es sein sollte und wozu es mit höchster Lockung anreizt, sondern nur im Aufzeigen der erstaunlichsten Einfälle dieser Art — dazu treibt es mich unwiderstehlich und das hat die Anführung der wichtigsten tragenden Themensymbole, wenn auch nicht die ihrer jedesmaligen Wiederkunft, zur Voraussetzung. So mag vielleicht auf diesem Wege, der ja auch die Begegnung mit den Problemen des Instrumentalen erheischt, doch das vorhin schematisch Zusammengefaßte am lebendigen Beispiel gegenständlich deutlich werden.

Jedesmal, wenn die ersten Takte der „Salome" erklingen, durchläuft es mich wie mit einer silbernen Lichtwelle — es ist ein Frisson, wie von einem sehr feinen, hochgespannten elektrischen Strom. Alle Nerven werden wach, alle Sinne überhell. Diese paar Takte sind für mich immer wieder ein Wunder an Eingebung, klanglich, melodisch, thematisch; und es ist mir durchaus begreiflich, daß diese acht Takte, die den Tondichter beim Lesen der ersten „Salome"-Worte blitzartig trafen und die in ihrer ungeheueren Verdichtung zwei Gestalten hinstellen (Salome und Narraboth, Thema 1 und 2), die vom kranken, fahlen Mondlicht überzitterte Landschaft und die ganze Stimmung banger, erwartungsvoller, willensschwacher Sinnlichkeit, dann alles andere determinierten; daß Strauß mit ihnen den ganzen Stil seines Werks „hatte", nur „im gleichen Ton" fortzufahren brauchte, um den „Meistern" Pein zu bereiten, aber um die phantasievolle Einheit all dieses fast beängstigend Neuen zu erreichen, das in seiner Lilith-Schönheit — deren Mund so manches rote Mäuschen zu entspringen scheint — jedem sofort die Empfindung gibt: am Tetrarchenhof müßt' es so sein. Nur zwei Takte als „Ouvertüre": Cis-Moll-Dur — das Thema der „Salome" (1) im flimmernden Geriesel der Klarinetten, lüstern sich wiegend auf dem zarten Akkord der gedämpften Trompeten, Flöten und Oboen; genial die chromatisch aufsteigenden Geigentremoli im Unisono der Flöten als Band all der modulatorischen Ausweichungen, an dem die Motive gleich Puppen tanzen — und nun auf die Worte „Wie schön", diesen zartleuchtenden Cis-Dur-Akkord der gehaltenen, beinahe durchwegs fünffach geteilten Streicher, der aber seinen irisierenden Perlmutterglanz erst durch die Celesta, das Harfenflageolett und den leise und warm quellenden Ton des Harmoniums erhält, das auch später fast jedesmal das Wort „schön" mit seiner linden Tonflut umspült. Und gleich darauf des jungen Syrers edel-sehnsuchtvolles Motiv im beseelten Gesang der Celli (2 — auch in die Singstimme übergreifend); es steigt schwärmend an, während der Page die Mondscheibe betrachtet. Auch in das bleiche Nachtgestirn träumt Narraboth Salome-Züge hinein: „Sie ist wie eine kleine Prinzessin, deren Füße weiße Tauben sind. Man möchte meinen, sie tanzt." Dem Motiv der Tauben (3 — wir begegnen ihm noch einmal!) folgt wieder, vom chromatischen Aufgleiten der flirrenden Geigen mitgezogen, das Salome-Thema 1 und

ganz feine, leise Tamburinschläge, ein aufblitzender Celestaklang wecken traumhaft die Vorstellung des Tanzens. Aufruhr im Bankettsaal, die Juden streiten — ihre Motive, wie sie späterhin dialektisch haarspalterisch, beharrlich insistierend und talmudisch (der „Dreh" der Triole in 4 b!) gegeneinander losfahren, klingen schon hier an (4). Dazu fallen kreischend die Geigen in grellem Pizzikato einander ins Wort, heulen herunterschleifende Bässe, murren die Bratschentremoli — lauter Themen, die mit den Händen reden, während in den Glossen der Soldaten ein Motiv (4 c) dieses Rassengemisch weitermalt. Es ist „Wachsmalerei": Köpfe der Ägypter und der Juden (vgl. seine Wiederkehr bei Salomes Worten!). Wie eine Wunderblume entfaltet sich aufs neue Narraboths Gesang. Wie schön . . . Der Page, unruhig: „Du siehst sie immer an" — und dieses Motiv (5 a) ist ganz ähnlich dem späteren: „Ich will den Kopf des Jochanaan". Schreckliches wird geschehen, Salome geht über des Syrers Leiche mit der gleichen Unbeschwertheit des Gewissens, mit der sie dann, sich zur Lust, des Täufers Haupt begehrt. Dazu ganz zerfließend, gleich dem Schatten, den das Unheil vorauswirft, das zu huschenden Sechzehnteln aufgelöste Salome-Motiv 1 (5 b). Aber Narraboth ist allem andern taub und blind; in überschwenglicher, süßer Jünglingsschwärmerei blüht sein Gesang auf: „Sie ist sehr schön heute abends" (5 c — immer der sanfte Klang des Harmoniums zu Celesta, Harfen, Streicher, überhaucht von Klarinette und Fagott; die Modulation von Es-Dur nach Cis-Moll durch harmonische Umdeutung der Subdominante ist unwiderstehlich bestrickend). Und er phantasiert weiter, wie blaß Salome sei (1 in einer Imitation — als sähe man das bleiche Gesicht auch im Spiegel), „Niemals hab' ich sie so blaß gesehn" (5 d). Und wieder der Page, ängstlich: „Du mußt sie nicht ansehn" (5 a — das Schreckliche!). Da klingt in volltönendem Psalm zu mattschimmerndem Goldglanz der Posaunen und Hörner, zu geheimnisvollem Harfenton, Tamtamschlag und Wirbel der Pauken und zu sanft aufschwebendem Celli- und Bratschenklang aus der Tiefe Jochanaans Stimme: „Nach mir wird einer kommen" — zuerst in feierlichem Gesang (auch hier die Modulation F-Dur—As-Dur—C-Dur durch Umdeutung der Quint zur Terz, dann zum Grundton — über den Quartsextakkord, der es hier zeigt, wie wenig „abgegriffen" seine Wirkung ist, wenn er am rechten Platz steht — wunderbar einfach und verklärt wirkend). Dann das Jochanaan-Thema 6 a (zunächst unvollständig, vgl. die volle Motivgestalt bei 20!) im Cello. Hier stocke ich, verwundert und kopfschüttelnd: wie ist es möglich, daß der Meister, der dann dem Propheten ein so machtvolles Themensymbol zu geben wußte (19), ihn so nichtssagend einführt, mit einem eifernden, der Eindringlichkeit nicht entbehrenden, aber doch verzweifelt dorfpredigerhaften Motiv, das vollends später, wenn es in fortwährendem Wiederholen auf den Hörer einzudrängen scheint, etwas peinlich Kapuzinerndes, trivial Unduldsames

hat. Man denkt eher an irgend einen Wanderredner des Vegetarismus (was zu dem wilden Heuschreckenvertilger der Wüste gar nicht passen möchte) oder der Lex Heinze oder der „absoluten Musik" als an die machtvoll grimmige Gestalt des Täufers, der in Einsamkeiten mit allen Dämonen ringt, der die Demut des Verkünders mit dem Zorn des selbstabtötenden, die kleine, sündenbeschmutzte Menschheit verachtenden und verwünschenden Apostels verbindet und dessen Sanftmut nicht die gelassen quietistische eines Vikars von Wakefield ist, sondern die überlebensgroße, in Kasteiung errungene, die sich in Erwartung messianischer Herankunft die Kraft ruhigen Erduldens, wenn auch noch nicht die der verzeihenden und fehl-austilgenden Liebe abgezwungen hat. Eine rauhe, derbknochige Seele, eine Gestalt von wütender Größe, die schon von Oskar Wilde allzusehr mit Atkinsonschen Toilettenessenzen gesalbt worden und dadurch ein wenig bittersüßlich geraten ist und der vom Tondichter eben deshalb etwas von ihrer biblischen Wucht wiedergegeben werden sollte. Daß ihm dies nur an einzelnen Stellen, am gewaltigsten in seinem hoheitsvoll strengen Quartenthema gelungen ist, kann nicht an der fehlenden „christlichen" Empfindung des Meisters liegen — denn hier war eben Christentum oder Vorchristentum ebenso zu gestalten, wie das Jüdische oder das Orientalische oder das Barock der „Ariadne" und das Wien des „Rosenkavalier", und war zumindest als gleichwertiges, vielleicht sogar als höherwertiges, ethisch siegreicheres Element des Dramas einzugliedern und mit überredender und zugleich stilistisch suggestiver Macht der Musik dazu. Hier durfte nur der Auserwählte, Überstarke, erschütternd Ahnungsvolle, von Gott Erleuchtete laut werden, wie von innen erhellt in einem ewigen Lichtbrand, dem auch das geistige Auge kaum standhält — und in einem Musikstil, wie ihn Strauß selber dann später in der deutschen Motette gefunden hat, oder in einem anders archaisierenden, palestrinensischen oder einem aus Bach geholten oder aus eigenen Funden, was weiß ich; aber anders dominierend und in weltenscheidendem Kontrast. Das bißchen diatonische Beruhigung, das Primitiverwerden der reichlich verschwommenen Gesangsmelodie reicht nicht aus. Dazu kommt noch, daß von aller Charakteristik und aller dramatischen Gegensätzlichkeit einmal abgesehen, schon eine doppelte Krafterhöhung nötig gewesen wäre, um die leise Komik zu bannen, die in dem Widerspruch zwischen der Weihe und dem Zorn der Prophetenworte und diesem fortwährenden Heraufschreien aus dem finsteren Zisternengrund liegt und um dieses Wort einigermaßen verständlich zu machen. Ich habe bisher noch in keiner Aufführung mehr als ein paar Silben dieser Bußreden deutlich gehört. Für all das hat der Tondichter offenbar merkwürdig wenig Empfindung gehabt. Der Antichrist Strauß? Ach nein. Aber ihm scheint das gleiche wie Goethen mit seiner Adelheid passiert zu sein, der sich in die Gestalt von eigenen Gnaden so rettungslos

verliebte, daß dadurch das „Gegenspiel" allzu reizvoll und verführerisch geriet und die eigentlichen Träger der dramatischen und sittlichen Idee, ja sogar der herrlich saftvolle Götz selber in den Schatten gerückt wurden. Der dramatische Ausgleich ist trotz Femgericht und Todessühne dadurch unvollständig geworden. Das gilt auch hier, ist der Urgrund aller Einwände gegen das Werk — und hätte mit zwei, drei Motiven ersten Ranges, wie sie der Strauß der „Ariadne", wenn auch in anderen Bereichen, so verschwenderisch ausgestreut hat, ausgetilgt und zu vollkommenem Gleichgewicht gebracht werden können. So erbringt dieser kurios lendenlahme Heilige nur den Beweis, wie wenig raffiniert Richard Strauß in Wirklichkeit ist und wie wenig verstandesmäßige Erwägung und ausklügelnde Berechnung, ja selbst die der berechtigten stofflich gemäßen Kräfteverteilung, mit seiner Produktion zu schaffen haben. Er überläßt sich seinem Dämon und tut recht daran. Aber hier hat dieser Dämon, der auch seine Tücken hat, am unrechten Ort geschwiegen.

Weiter. Das Wort: „Wenn er kommt" wird zum Motiv, das, rhythmisch verkleinert, zum Prophetenmotiv wird (7) und mit 6 vereint das folgende beherrscht. Der Name „Jochanaan" setzt seinen Tonfall in Melodie um (8 — und ähnlich dann in der Verführungsszene) und die Anführung seiner Jünger führt zu einem breiten Des-Dur, dessen diatonisch absteigende und im Dreiklang wieder emporschwebende Thematik die biblische Legendenstimmung der entrückend schönen Episode: „Er ist in einem Nachen" vorwegnimmt. In das ehrerbietige Flüstern der Soldaten (8 und 6 alternieren) bricht plötzlich Narraboths entzückter Ausruf: „Die Prinzessin erhebt sich": — das Salome-Thema 1 in heftigem Ansteigen, Narraboths Sehnsuchtsmotiv durchwirkt es (Heckelphon und tiefe Streicher) und trägt es nochmals herbei — und Salome erscheint. Ein zweites Thema der Prinzessin (9): in anmutigem und doch erregtem Aufflattern, nervös beschwingt und wie ein Tanz; es trägt das erste Salome-Motiv im Herzen (bei 9 b) und malt zu alledem noch das edel bleiche Antlitz des Fürstenkinds in der Wendung 9 c: „Niemals hab' ich sie so blaß gesehen" (vgl. 5 c). Ganz seltsam der Klang der Stelle „Warum sieht mich der Tetrarch so an" (10): ohne Baßverwurzelung, schwebend, nur von der Quart Fis-H der gedämpften Trompeten getragen, Triller in der tiefsten Lage der Flöten; Klarinetten und Fagotte alternieren immerwährend mit Fis-H und E-Ais, dreifach geteilte Sekundgeigen spritzen Akkorde hin, Flageoletts der Kontrabässe vervollständigen den Quintsextakkord, der mit dem durch das Thema der Celli alterierten Vierklang der Tonika abwechselt — es ist etwas scharf Konturiertes und doch ganz Unbestimmtes darin, etwas Lauerndes und Gereiztes; es liegt etwas in der Luft; in diesen langgezogenen Trillern ist eine fast unerträgliche Spannung, man meint in dem trägen Auf und Ab der Holzbläsertöne das müde Blinzeln des Tetrarchen zu sehen und in dem

Flageoletton einen kurzen, schielenden Blick, den er aus halb geschlossenen Lidern zu Salome hinüberschickt. Aber auch ganz ohne Umsetzen ins Bildhafte: es klingt unglaublich merkwürdig und schön. Noch lieblicher, gleich den Stimmen der hellen, lau duftenden Nacht das berückende Motiv 11 („Wie süß ist hier die Luft") im schwebenden, glitzernden Klang der vibrierenden Streichertremoli, der gleich Mondstrahlen schimmernden Celesta und dem leise im Gleichklang mitgehenden, zärtlich lockenden Gesang der Sologeige — wieder kein Baßton, kein Beschweren der Tiefe zu, und unvergleichlich, wie ein geheimnisvoller Naturlaut, der im zweiten Takt hineintropfende Hörnersextakkord; ein Miniaturnotturno, in das dann gleich die Salome-Themen (9 und 1) mitverwoben werden. Die „ethnographischen" Motive 4 a, b und c enthüllen hier ihre Bedeutung (besonders 4 c: „schweigsame, listige Ägypter . . ."). Und noch einmal das Notturno (11): „Wie gut ist's, in den Mond zu sehn." Des Jochanaan Ruf hinein: („Siehe, der Herr ist gekommen" — mehr Stimmung als Thematik; nur die begleitenden sordinierten Streicher verkleinern und zerlegen das Motiv 6 b). Die Salome-Themen während der neugierigen Fragen der Prinzessin; das Motiv ihrer Blässe (9 c) mit dem des Propheten (7) vereint bei: „Ach, der Prophet"; wie in einer Strahlenbrechung das versprengte Salome-Motiv 1 (wie bei 24), mit Narraboths Liebesthema 3, während der junge Syrer von Jochanaan ablenken will; und, in sonderbarem Zusammenfließen der Nachtstimmung mit Salomens eigener, klingt, auch in der Singstimme, Motiv 11 zu ihren Worten: „Er sagt schreckliche Dinge über meine Mutter" (11 a und b). Dann völliges Zerstäuben des Nachtmotivs 11 (vgl. 12) im Wechsel mit der Urgestalt und den Salome-Themen während des Folgenden; zu des Propheten erneuten Worten eine verkleinernde Variante von 7 (in 13) und ein Teilmotiv (13 a), das auch weiterhin auftaucht. Das Thema des gefangenen Propheten (7) und das der Salome (9) während ihres verzogen ungebärdigen Verlangens, den Täufer zu sehen. Grauenvoll die geniale Schilderung der furchtbaren Nacht in der Zisterne („Wie schwarz es da unten ist"); am Steg tremolierende Streicher, das Schüttern der großen Trommel, gehaltene Töne der tiefen Holzbläser (Heckelphon, Baßklarinette, Alt-Oboe) — und zu diesem unsagbar beklemmenden, finsteren Klang das schwer im Dunkel hinschleichende Motiv der Hörner, Trompeten und der melodisch geführten Pauken: man meint ein glitschig schuppiges, gelbäugiges Scheusal kriechen zu sehen, das (in dem sich windenden Teilmotiv der Baßklarinette) seine Fangarme ausstreckt . . . Die Verführung Narraboths: des Pagen Ahnung („Schreckliches wird geschehn" — 5, die Verwandschaft mit 39 c und dessen Symbolik wird immer ersichtlicher!), die Salome-Themen verketten sich aufs beredteste mit dem des Narraboth (2) und dem des Jochanaan (6) — unvergleichlich vor den Worten: „Ich möchte ihn bloß sehen", wo Thema 9 in 6 übergeht (15), von dem

zerlegten 1 überfunkelt (ähnlich wie bei 24), und unvergleichlich die liebliche Hast und Nervosität der ganz taktfreien Gesangstimme und ihre hochmütig lächelnde Verlockung. Dazu die immer dem seelischen Moment folgende Umformung der Motive. Wie holdselig und zart betörend erklingt hier („Und morgen, wenn ich in einer Sänfte" usw.) das vergrößerte Salome-Thema 1, ganz kindlich und doch gefährlich (16), denn in der Tiefe ringelt sich die Schlange des Paradieses (Teilthema 16 a) — und dieses Motiv wächst jetzt immer stärker empor, wird zu dem der Verführung (1, 2 — wie ein flehender Blick — 9 in allerlei Varianten hinein — und jedesmal überzeugend klar in seiner Bedeutung) — bis Narraboth nicht länger widerstehen kann und den gefangenen Propheten herausholen läßt (7 breit und voll — „Wenn er kommt", werden all diese Schicksale sich erfüllen!). Ein Zwischenspiel von vehementer Bildhaftigkeit im Ausdruck von Salomens Spannung, des nahenden Propheten, des kommenden Verhängnisses: Thema 15 spiegelt der Prinzessin neugierige und bange Erwartung, flutet und ebbt wieder ab; feierlich klingt das Jochanaan-Motiv 6 hinein, ein hastiger Lauf von sechs Takten scheint den Rhythmus für Salomens unbezähmbare Ungeduld zu geben, die sie zum Rand der Zisterne hintreibt; aber sie schrickt wieder zurück — hoheitsvoll und groß (vom Salome-Thema 9 emporgeholt, das in den begleitenden Kontrabässen in Viertelnoten vibriert), im mächtigen und doch milden Klang der Posaunen ertönt das „eigentliche" Thema des Jochanaan (17), in seinen aufsteigenden Quartenfolgen von zwingender, herber Kraft und Majestät. Neuerlich kehrt die Musik zu Salome zurück: gierig, unbeherrscht, im Aufruhr der Nerven immer wieder vordrängend, ihr Thema 9 in fortwährender Wiederholung (18). Die Prinzessin malt sich im Geist die äußere Gestalt Jochanaans aus (18 a im Gesang der Geigen — das Motiv „Dein Leib ist weiß", vgl. 27!), der Ton seiner beschwörenden Stimme klingt noch in ihr nach (Motiv 6; all dies im Komplex 18), noch ein Ansturm ihres Themas 9 — dann kommt der Prophet aus seiner Zisterne. Jetzt erst erklingt „sein" Thema in voller Gestalt, aber nicht mehr im Erzklang der rufenden Posaunen, sondern im ernsten, sanften Ton der Oboengruppe, vom Heiligenschein der flimmernden Geigen überstrahlt und auf dem still hingespannten Grund des C-Dur-Dreiklangs ruhend (19), wirklich eine Erscheinung aus einer anderen, höheren Welt. Aber mit ihren ersten Worten („Wo ist er, dessen Sündenbecher jetzt voll ist?") wird sie wieder allzu irdisch: die Verkleinerung des Themas 6, die diese Zornrede beherrscht, hat noch weniger Kraft der Weihe als das Thema selbst, hat etwas Ruppiges, barsch Zufahrendes; und immer ist es erst die Apostelgröße des jedesmal gewaltiger ertönenden Motivs 19, die wieder Jochanaans Prophetentum zu Bewußtsein bringt. Wenn er schweigt, wirkt er düster erhaben, wenn er spricht, mit Ausnahme weniger Momente, wie ein fanatischer Bettelmönch

. . . Das Salome-Thema 9, das zu ihrer Frage „Von wem spricht er?“ einsetzt, läuft in ein andres aus: in das der Verführung (vgl. 23) — ihre Angst ist der Begehrlichkeit gewichen (21). Das Motiv der Herodias (22) dann, zum nächsten „Absatz“ seiner drohenden Predigt („Wo ist sie?“ — von 19, 20 und 21 beherrscht; als Beispiel der Charakteristik dieser Tonsprache das Dezimenintervall der Singstimme in dem Wort „Riesen“). Das Jochanaan-Thema 6 (= 20), wird zum Heilandsmotiv ausgeweitet bei der Stelle: „Der dem Herrn die Wege bereitet“ (Antizipation von 25); das Verführungsmotiv 23 zeigt Salomens Furcht, die sich in Lüsternheit wandelt, in einem musikalischen Symbol, das, über Wilde hinaus, einen Zug feinster Sexualpsychologie bedeutet: Grauen und erotisches Verlangen liegen schauerlich nahe beisammen. Zum erstenmal hier („Seine Augen sind von allem das Schrecklichste“) auch das gleichsam in Natternwindungen gleitende Motiv 23, das späterhin die in Salomens Seele nistenden Schlangen versinnbildlicht — die Motive 2 und 23 treten hinzu, 19 ergreift auch die Singstimme: „Wie abgezehrt er ist“, das Motiv der Verführung schließt ab, das Narraboth-Thema entfaltet sich in schmerzlich flehender Leidenschaft, dem Verführungsmotiv gesellt sich das zerlegte Salome-Motiv (wie in 24), das auch während Jochanaans beklommenem Fragen weitertönt: „Wer ist dieses Weib?“ Sein Motiv 19, dazu 6 in Achteln aufgelöst als Untermalung; sehr geistreich, daß zu seinem „Ich weiß nicht, wer sie ist“ das Motiv der Herodias (22) erklingt: er glaubt offenbar die königliche Buhlerin vor sich zu sehen, nicht die „Tochter Babylons“, bei deren Worten: „Ich bin Salome, die Tochter der Herodias, Prinzessin von Judäa“, ihre Themen in bestrickender Vereinigung (24) zu der stolzen Schönheit der Singstimme erklingen. Das Herodias-Motiv (22), das zu dem der zurückgewiesenen Dirnenhaftigkeit wird, während des Jochanaan Abwehr; das Salome- und Narraboth-Thema (1 und 2) in ekstatischer Beschwörung vereint (25 a) zu des Syrers entsetztem Anruf: „Prinzessin, Prinzessin!“ Das Thema des „Menschensohns“ bei seiner Nennung, mildtraurig und verklärt (25 b), aus 6 entwickelt. (Die übrige Thematik so klar, daß sie der Deutung entraten kann.) Wunderbar jetzt die Melodik der Verführung, kindlich holdselig, frauenhaft erfahren in entzückender Schmeichelei und zarter Leidenschaft. Schon der silbertönige Anruf „Jochanaan!“ (vgl. 8 — dort männlicher, hier mädchenhafter), währenddessen das Salome-Thema 1 in betäubend duftender Schönheit aufblüht, ist unwiderstehlich (26) und der ganze, vom Verführungsmotiv 23 heiß durchzitterte Gesang ist von hinreißender Lieblichkeit, wirkt elementar trotz aller Kühnheit der Modulation und der Harmonik, hat eine Sinnlichkeit und einen Schwung der Linie (vgl. 27 und 32!), der sich auch der Widerstrebende nicht zu entziehen vermag. Thematisch: die Abwehr (22) und Salomes Lieblichkeit (1) bei „Laß mich ihn berühren“, das Heilandsthema 25 („Ich

höre nur auf die Stimme des Herrn"); die Verzerrung des Jochanaan-Themas 6 zur Steigerung des gleichsam lallenden Verführungsthemas 23 bei „Dein Leib ist grauenvoll"; (28), eine zweite Entstellung (29): „Wo Skorpione ihr Nest gebaut" — und weiter in einer Verständlichkeit der Themensymbolik, die mich der Glossierung überhebt. Nur ein paar Stellen von interessanter Motivkombination und bezwingender Glut der Melodik: Die schwarze Nacht und Jochanaans schwarzes Haar scheinen eins zu werden (11 — „Des Waldes Schweigen" usw.): die Erwartung der Abwehr (22) und doch die schrankenlos begehrliche Bitte („Laß mich es berühren, dein Haar") in der Thematik und im seltsam jäh sich verändernden Tonfall (30); das wie auf Flügeln der Angst aufflatternde Jochanaan-Thema 19 (in Triolen aufgelöst) mit seinem ins Moll gewandelten Motiv 6, das sich gleich einer Hand fortweisend auszustrecken scheint: „Entweiht nicht den Tempel des Herrn" (31) — und wieder eine Verzerrung von 19, wenn Salome sich sein Bild selbst zerstört, unheimlich in den riesigen Intervallsprüngen, jeden Zug seines Gesichts zur Grimasse wandelnd („Dein Haar ist gräßlich" — 31 a). Und jetzt, unwiderstehlich in seinem jubelnden Begehren, in der feurig-süßen Trunkenheit der siedenden Melodik: „Deinen Mund begehre ich, Jochanaan" (32 — faszinierend, wie auch hier immer wieder Elemente der früheren Thematik in den Lavastrom hineingerissen werden; das Salome-Motiv 9 in 32 b, im zweiten Takt von 32 c, Begleitung — das der Verführung, 23 b, bei 32 d!) — ein Außersichsein, eine jauchzende Raserei entfesselter Melodie, wie es selbst über die Exaltationen des „Tristan" und des ersten „Walküren"-Aktes hinausgeht; von betäubender Schönheit des Gesangs, und in der Farbenglut im orchestralen Widerspiegeln all des schweren, orientalisch-biblischen Bilderprunks von einem Reichtum ohne Überladung und einer Ökonomie mitten in diesem brandenden Rausch, der die Meisterschaft des Gestalters ebenso bewunderungswürdig macht wie die Inspiration des Musikers. „Dein Mund ist wie ein Korallenzweig" — das hat eine Dithyrambik, eine im Flammenwagen emportragende Flugkraft lodernder Sinnlichkeit, daß schon ein beträchtliches Stück Heuchelei dazu gehört, hier zur Besinnung einer sittlichen Entrüstung zu gelangen und nicht einfach von diesem Melodiensturm fortgeschleift worden zu sein. Von hier ab wird die Motivensprache noch gesteigerter vieldeutig; es sind gleichsam Themen mit doppeltem Boden, sagen Verschiedenfaches zugleich aus. Vielleicht aber ist man, gerade durch die Scharfsinnigkeit dieser thematischen Logik und ihrer beziehungsvollen Zusammenhänge auch oft verführt, zufällige Gleichartigkeiten, die Gemeinsamkeit kurzer Tonfolgen oder rhythmischer Besonderheiten als Absicht und dramatische Randbezeichnung zu nehmen und dadurch Stellen symbolisch auszudeuten, die gar nicht so gemeint und bloß Resultat der Einheit dieser Tonsprache sind: ist z. B. die Wendung „Ich will

deinen Mund küssen, Jochanaan" (33) und ihrer rabiat gesteigerten Wiederholungen in Tonfolge und Rhythmus wirklich mit dem kleinen Thema des gefangenen Propheten (7) verwandt — was natürlich seinen Sinn hätte! — oder ist es nur von ungefähr ähnlich? Oder ob es gewollt ist, daß jedes „Ich will" der Prinzessin, sei es den Kuß auf den Mund oder den Kopf Jochanaans selbst, musikalisch mit den gleichen Akzenten und dem gleichen Terzenintervall ausgedrückt wird — oder nur Folgerichtigkeit der Deklamation ohne thematischen Sinn? Als Dissertationsthema zu empfehlen; jedenfalls ergiebiger als die Untersuchung, warum Bach irgendwo „Dis" statt „Es" geschrieben hat oder wieviel Querstände sich bei Johann Peter Stamitz finden — und genau so unwichtig. Denn ein rechter Meister wie Strauß ist so reich, daß man genug mit dem zu schaffen hat, was sich mühelos ergibt, und alle erklügelte Deutelei beiseitelassen mag. — Wunderschön, wie sich jetzt das Narraboth-Motiv (2) erhebt, immer mehr ins Große wachsend, in unermeßlichem Schmerz, wie es in Selbstzerfleischung mit der eigenen Vergrößerung überkreuzt wird (kürzer: Engführung), zu unerträglicher Intensität ansteigt. Dann, wenn er sich in sein Schwert stürzt und tot zwischen Salome und dem Täufer hinsinkt, rasen die Salome-Themen 9, 1 (wie bei 25 a) und 22, dieses als „Motiv der Buhlerin" im allgemeinen, durcheinander, 22 klingt (mit 25 a) immer heftiger und fährt schließlich mit seinem Teilmotiv 34 gleich Dolchstößen zu. Immer leidenschaftlicher jetzt der Wechsel der Motive der Heiligkeit (20) und der Sinnlichkeit (9 und 33) bis nach Salomens letztem, ungebärdig lechzendem Ausruf: „Laß mich deinen Mund küssen" plötzliche Beschwichtigung in hellster Glorienverklärung eintritt. Jochanaans letzter Versuch, diese Seele zu retten, führt sie herbei; als ob er eine am Abgrund Nachtwandelnde anrufen wollte, tönt sein ernst beschwörendes Wort: „Tochter der Unzucht, es lebt nur einer, der dich retten kann. Geh, such' ihn." Nach dem aufgepeitschten, sinnlos fieberischen Motiv des Kußverlangens (33) erhebt sich in sanfter Schwärmerei das Heilandsthema 25, das Jochanaan-Thema 19 mahnt voll eindringlicher Kraft und die Wogen des Motivs 33 verebben (35 a) zu einem unsäglich milden, nazarenisch schlichten und reinen Gesang: „Er ist in einem Nachen . ." Die Melodie (35 b) fast wie eine Hirtenweise in einem Weihnachtsspiel, einfältig liebreich und andächtig; und die ruhig schwebenden Achtel der Streicher, auf denen der Gesang der Sologeige wirklich wie ein Kahn auf kaum bewegtem Wasser zu gleiten scheint, das fromme Mitsingen der Flöten und Klarinetten, das Echospiel der Fagotte und Celli, der reine, leise, wie ein ferner Stern matt glänzende Hornton — all das gibt, und gar im Gegensatz zu der wahnsinnigen Exaltation des Vorangehenden, den Eindruck eines wundersam friedensvollen, vertrauend gesicherten Jüngertums — und eines Uhde-Heiligenbildes in Tönen dazu. Ein Beweis, daß schöpferische Künstler-

schaft dort, wo sie nicht zu bekennen, nur zu gestalten hat, den Ausdruck auch für jene Welten findet, die nicht die ihren sind und daß die sonstige fragwürdige Absonderlichkeit der Jochanaan-Gestalt, die von ihrer Apostelgröße immer wieder ins Greinende und in allzugroße Geläufigkeit des Fluchens gerät, vor allem aber in die nicht unbedenkliche Ähnlichkeit mit dem Tolstoj der „Kreuzersonate", mit Keuschheitspredigern und Verkündern eines Naturheilverfahrens — daß all dies jeglicher Hemmung des Tondichters zugeschrieben werden mag, nur nicht der seines wenig entwickelten Christentums!

Hier sind übrigens ein paar Stellen, die zur Diskussion reizen. Vor allem die merkwürdige „Knie nieder am Ufer des Sees, rufe ihn an und rufe ihn beim Namen". Hier erhebt sich über dem sanftstrahlenden Goldgrund eines langen Orgelpunktes auf e und zu der trostvoll gebietenden Singstimme ruhig und feierlich das Jochanaan-Thema 6 (= 20 = 25 b), dazu aber, wenn auch ganz ins beseligt Hingebungsvolle entrückt, das Motiv 33: „Ich will deinen Mund küssen" (das ja doch mit dem „Wenn er kommt" [7] verwandt scheint) und dann leuchtet ein neues Thema (36) als das siegreiche der Messiasbotschaft auf. Soll dieses Motiv (33) hier Salomens Gedanken während der rettungverheißenden Worte des Jochanaan ausdrücken? Oder soll gezeigt werden — und die hinschmelzende, selbstvergessen aus kindlich-liebreichen Augen blickende Melodik, in der dieses Gesangsthema hier erscheint, spricht vielleicht dafür — wie sich in der Nähe des Heilands auch das lasterhafte Verlangen zu geläuterter Liebe und Sehnsucht wandelt? Oder soll — und das ist vielleicht noch einleuchtender — die Vergebung der Sünde im Symbol des immer weniger „irdischen", all seine heiße Erotik abstreifenden und schließlich wie auf Engelsfittichen niederschwebenden Motivs (37) gezeigt werden: das Verzeihen dessen, was einst wollüstiger Rausch war und jetzt unter dem glanzvollen Blick des Heilands zum Liebesopfer wird? All diese Deutungen sind möglich.

Aber hier muß ein Wort eingeschaltet werden. Ich höre nämlich, und nicht erst jetzt, die verwunderte und geringschätzige Frage: „Und wenn schon?" — und wird aus ihrem Tonfall merken, aus welchen Gegenden (der Senatoren, der Magister) sie herauftönt. Sie entbehrt an sich nicht der Berechtigung, wenn sie aus richtiger Einstellung kommt; also nicht aus der bei Strauß absurden, die zunächst nur richtige Akkordverbindungen, schöne Baßführung, Ergiebigkeit des Themas, reizvolle Harmonik als Resultat braver Stimmenfortschreitung will — absurd deshalb, weil all das die Voraussetzung und, erst recht im einzelnen Fall bewußter Nichtbeachtung und verwegener Neuschöpfung der „Regel", das Besondere seiner Meisterschaft ausmacht. Bei alledem: das verstandesmäßige Spiel mit Motivsymbolen und ihrer logischen Ausdeutung ist gewiß nicht unge-

fährlich, führt oft zu weit, entfernt oft vom musikalisch Wesentlichen, verlockt zur Überschätzung des transzendentalen Elements in der Musik und zur Minderempfindlichkeit gegen die Geringwertigkeit eines Themas, wenn es nur das rechte Zeichen für das gewollte Gleichnis ist. Es ist nicht ungefährlich für den Genießenden und schon gar nicht für den Tondichter, wenn dieses Schalten mit Motiven als bloßen musikalischen Metaphern zum bewußten Verfahren wird, das nur mehr den „übertragenen" und gar nicht mehr den substanziellen Inhalt der Töne beachtet und das über musikalisch Unergiebiges durch derartige Schachprobleme des Tondramatischen hinwegtäuscht. Und es kann gar kein Zweifel bestehen, daß Strauß ebenso wie Wagner manchmal dieser Gefahr erlegen ist: immer dann, wenn das Strömen aus dem Unbewußten stocken will und die Technik jetzt weiterhelfen soll. Aber wohlgemerkt: eben nur das verstandesmäßige Spiel mit alledem bedeutet solche Bedrohung. Hat man sich ein Werk einmal wirklich seelisch zu eigen gemacht, dann wird die Lust der Erkenntnis die des Genusses erhöhen; doch zuerst muß das Musikalische, das Dramatische, die Beziehung zwischen Wort, Ton und Mimik und schließlich auch der übertragene Sinn der Erinnerungsmotive völlig unbefangen, nur in der Empfindung, nicht auf dem Wege rationalistischen Nachrechnens eines Vorgangs, der nie errechnet, nur Produkt der inspirierten, gesteigerten Organik von Wort und Ton sein kann, dem eigenen Wesen assimiliert werden. Dann erst soll der Intellekt nachprüfen, den Spuren der genialen Intuition folgen, Bedeutung und Sinn all dessen feststellen, was begrifflich gefaßt, leblos und mechanisch bliebe, wenn es nicht schon vorher rein emotionell und psychisch ohne irgend ein Rechenschaftsablegen der bloßen Vernunft, in den Empfangenden mit aller überzeugenden Kraft und Notwendigkeit des Wahrhaften eingedrungen und ganz und gar eins mit ihm geworden wäre. Der umgekehrte Weg — und er wird durch den Unfug der Programmbücher und der analytischen Führer leider immer gangbarer gemacht — führt nicht nur zu unfruchtbarem Spintisieren, sondern zu gänzlichem Mißverstehen des Kunstwerks, seines äußeren und inneren Lebens und seiner unteilbaren Einheit. Ich würde mir wünschen, daß die Leser dieses Buches das so stark empfinden, daß sie sich zwar durch einführende allgemeinere Betrachtungen eines Werkes, wie sie hier das erste Drittel jedes Abschnitts zu bilden pflegen, zu der betreffenden Schöpfung hingeleiten und zur rechten Stimmung des Empfangens bereitmachen ließen; dann aber das Buch weglegen und nicht früher zu ihm zurückkehren mögen, bis das möglichst oft wiederholte unmittelbare Erleben der Tondichtung jeden von ihnen derart vertraut mit ihr gemacht hat, daß dann auch Analyse und Kritik nur mehr synthetisch aufbauend wirken, nur in die Helligkeit des Tages rückend, was bis dahin im Dämmern eines beglückten Wissens ohne formulierende Bewußtheit ruhte. Nicht aber zer-

legend, den Geist heraustreibend, den methodischen Eitelkeiten der Klugheit und der Freude am sinnvollen oder auch nur witzigen Einzelzug das Lebewesen, das jedes echte Kunstwerk bedeutet, seine Idee, aber auch die höhere Zusammengehörigkeit seiner gleichsam in einem biologischen Sinn bedingten Gliedmaßen aufzuopfern. Wer anders verfährt, wird hier auf Schritt und Tritt über Widersprüche stolpern; wer mir im rechten Sinn zu folgen gesinnt ist, wird vielleicht „wissenschaftlich" leer ausgehen, aber dem Künstler verbrüderter und in seiner Werkstatt heimischer werden.

In dem besonderen Fall, der diese Exegese verschuldet hat, wird all dies mit der Deutlichkeit eines Musterbeispiels ersichtlich werden. Welche der vorhin versuchten Auslegungen jener Themenbeziehung richtig ist — vermutlich sind sie es alle zusammen — ist im Grunde gleichgültig. Daß sie ohne Deutung als wundersam schöne, gläubig verheißungsvolle und schlicht beseelte Musik verständlich ist und befriedigt, aber doch nach solcher Deutung verlangt, weil man neben der tiefleuchtenden Kirchenfenstermalerei in Tönen noch ein „Mehr" empfindet, das gebieterisch begehrt, sich zu enthüllen und erst in diesem seelischen Enthüllen den vollen Sinn des Ganzen offenbart — darin liegt das Entscheidende. Jeder wird hier anderes, der eine mehr, der andre weniger sehen, hören, fühlen und die Vieldeutigkeit der Musik tut das Ihre dazu, um alles Apodiktische von vornherein zum Widersinn zu machen; ja nicht einmal der Tondichter selber kann hier als Richter angerufen werden. Zum mindesten habe ich allzuoft erlebt, daß der dramatische Komponist zu verschiedenen Zeiten ganz irrationale Kommentare zu ein und derselben Stelle gegeben hat; vor allem aber, daß er, gerade weil hier eben kein Verstandesprozeß, sondern einer der Inspiration waltet, selbst von manchen Auffassungen bestimmter Tonsymbole überrascht wurde, die er als durchaus einleuchtend und als Konsequenz seines Willens erkannte und denen er beipflichten mußte, aber an die er selber niemals gedacht hatte, weil er eben fast nie in Worten und Begriffen denkt, sondern in Tönen und weil er nur seiner Phantasie hingegeben war, ohne sich selbst Aufschluß über ihr eigenwilliges Diktat zu geben, ihr gehorcht, ohne zu fragen, dem inneren Müssen, aber nicht den Einwänden des Verstandes trauend.

Übrigens dürfte das Motiv des Kußverlangens (33) an dieser Stelle, deren Schluß Jochanaans Prophetentum und Salomens Sehnsucht in solch reinem, weichem Licht erscheinen läßt (37), doch kaum die Vorgänge in Salomens Innern ausdrücken, denn sie scheint gar nicht auf Jochanaans Worte zu hören, steigert sich in immer sinnloseren Paroxysmus und in die tobende Monomanie ihrer verwöhnten und degenerierten Fürstlichkeit hinein: „Ich will deinen Mund küssen, ich will deinen Mund küssen . . ." Sie überschreit sich, die melodische Linie des Themas 33 wird verzerrt, in falscher

Tonhöhe kreischt und winselt das vorhin so holdselig verbuhlte Motiv. Da wendet sich Jochanaan mit einem Grauen von ihr ab, das in seinem „Sei verflucht!" nicht so stark erschüttert wie in der ganz leisen, zutiefst aufgewühlten Musik, in der das mächtig hinschreitende Thema des Propheten (19) wie in Verstörung und Entweihung entstellt klingt und in deren Tiefe das Salome-Motiv 9 kriecht, gleich Molchen und giftigem Gewürm (37 a). Aber der Fluch entfesselt sie nur noch mänadischer: das Verführungsmotiv (23, vergrößert) stöhnt in dämonischer Brunst im fiebernden Unisono aller Streicher und dem schamlos-geilen Klang der Trompete auf, der Rhythmus „Ich will!" trotzt im heftigsten Akzent der wetternden Posaunen drein und Salomens Schrei nach Jochanaans Mund (33 b) überschlägt sich immer gellender, Holzbläser färben die Streicherphrase wollüstig grausam. „Ich will dich nicht ansehn, du bist verflucht, Salome, du bist verflucht!" — auch diese Worte in jenem Rhythmus 33 a, im schauerlich dröhnenden Widerhall des Orchesters, vor dem das Salome-Thema 9 in die Luft verweht wird: 37 c und d — wobei es fraglich ist, ob nicht, einer späteren Stelle entsprechend, das Teilmotiv des dritten Taktes in 37 c nicht an die Quart des Jochanaan-Themas 19 erinnern soll; in 37 d verflattert das Salome-Thema, nachdem das ganze Motiv des Verlangens (33), nicht nur sein Anfangsrhythmus 33 a erklungen ist — und nochmals 33, bezw. 35 a, als Abgesang, nur daß er jetzt nicht zu einem biblischen Pastellkarton führt, sondern zu einem Höllen-Breughel. Das Zwischenspiel, das Salomens überreizte Wut, ihr Erwachen aus abklingendem Traum, ihr Rachebrüten, ihren tödlichen Entschluß schildert, ist ein grandioses Seelengemälde in Tönen, schwarz in schwarz, mit sengenden, schwefeligen und blutroten Flammenblitzen, Musik von wütender Größe, alttestamentarisch, in wilden Bränden aufschlagend, ein Orgiasmus der Qual; das kochende Orchester in einem einzigen Erbeben, schäumend in Liebesschmerz, Empörung und Vergeltungswahn — und aus diesem Hexenkessel steigen gleich Erscheinungen die Motivgestalten auf, gehen Hand in Hand, werden eins oder scheuchen einander fort: das gewaltige Thema Jochanaans (19) wird mit dem der Buhlerin (22) fortgesetzt und verschwebt in den Vierteltriolen des Verlangens (33, ohne das Thema!); in maßloser Leidenschaft, wie in einem höhnisch lästernden Echo der so seltsam an den österreichischen Zapfenstreich mahnenden Melodie das Thema der Verführung (23, in Imitationen), in fesselloser Trunkenheit hinwehend; das Liebesthema 27, in hochwogendem Gesang zur Atemlosigkeit gesteigert, bis zu dem des Verlangens (35 a) und dazu in der Tiefe (Fagott, Celli usw.) das buhlerische 22, in den Posaunen das des Propheten (19 verkleinert — so wie sie ihn jetzt in der Verblendung ihrer verschmähten Weiblichkeit sieht); immer höheres Ansteigen der Themen — plötzliches Abbrechen und Wiederansteigen; das Motiv der Jochanaan-Predigt (20), höhnisch

von dem der königlichen Dirne (22) übergellt, das der Salome (9) hinein, gleich darauf im Sprühen der Harfe und der Streicher vergrößert und mit der intensiv akzentuierten Wendung 27 abgeschlossen; Thema 20 will sich behaupten und versinkt immer wieder im lechzenden Ineinanderrufen der Stimmen „Ich will deinen Mund küssen" (33) — und dann das gleiche Themenspiel wie oben vorhin (20, 22 — fletschend, fauchend; wütend hinein 23 b der Streicher), Jochanaans Erscheinung und sein Wort schweben der Außersichgeratenen, wehrlos all ihrer aufgescheuchten Argheit Preisgegebenen wieder vor (Ziffer 147 der Partitur). Die beiden Motive 19 und 20 klingen vereint, werden in immer fesselloserem Exzeß akustischer Entfaltung wieder von dem teuflisch zufassenden Dirnenthema 22 befleckt, wieder die Wendung 27 a als nachdrucksvollster Abschluß — und nun ist es, als ob alles in dieser Seele auslöschte und nur ein einziger Gedanke übrigbliebe: nichts als das Erschauern der Streicher in dem liegenden Cis ihres Tremolo, 45 Takte lang; und in diese gräßliche Stille hinein, zuerst gleichsam zögernd, noch nicht zum Entschluß geworden, dann immer unerbittlicher, ein Motiv von zwei Bläserakkorden in jähem Anschwellen und Abreißen (38) — und man „hört", daß es sagt: „Kopf ab!", meint, mit dem Sforzatoschlag und der gleich wieder leise schwirrenden Monotonie das Haupt in den Sand fliegen zu sehen . . . Und jetzt hartnäckig, immer wieder: „Kopf ab!" Es nistet sich ein, unabweislich, beharrend. Und nun wird es ganz ruhig in Salome. Weiter das Cis-Tremolo; in der Tiefe ihr erstes Motiv, in eine unheimliche Wendung auslaufend (39): die Schlangen, die in ihrer Seele hausen, heben ihr züngelndes Haupt. Hinbrüten. Und wieder Auffahren (39 a). Wie in einer Grimasse, im schrill-grotesken Klang der Es-Klarinette, die Halluzination des Täufers (39 b = 19 verkleinert) und dann, nach einem erleichternden Seufzer der Entschlossenheit im melancholischen Klang der Oboen, die nachdrückliche Verdichtung des Gedankens: „Ich will den Kopf des Jochanaan!" (39 c — auch hier der Rhythmus des Beginns von 33; auch hier die Beredsamkeit der Töne, die das Wort fast überflüssig machen) — erst leise, aber in schauerlicher Bestimmtheit beginnend, in den scharf akzentuierenden Bläsern (Holz und Blech), dann herrisch, jäh gebietend in unwidersprechlicher Kraft; und Flöten und Geigen äffen die letzten drei Töne in spöttischem Echo nach, Fagotte und Bässe bekräftigen es mit dem fletschend zufassenden Motiv 39 a. Dann nur ein Nachzittern in beklemmendem, düster funkelndem Wirbel der Becken und des wiederum hörbaren erschauernden Cis der Bratschen. Dies dauert weiter; aber schon wird die quälende Stille durch häßliche, gurgelnde, keifende Laute entzweigebrochen wie ein glatter Spiegel durch einen Faustschlag: die Stimmen der Juden (Motiv 4) kreischen, Schritte nähern sich (Pauke, Hörner, Fagott haben ihren Rhythmus), die kleine

Trommel kündigt die Kommenden an. Eine andere Welt ist da, der Hof des Herodes naht.

Der Tetrarch den andren voran: „Wo ist Salome, wo ist die Prinzessin?" Sein monomanisches, absonderliches, zerrüttetes und doch immer irgendwie fürstliches Wesen wird durch die monomanische Wiederholung einer absonderlichen, wenn auch seither maßlos mißbrauchten und dadurch gedankenlos banalisierten Tonfolge, der Ganztonreihe, wiedergegeben (40 a), die das aus den Fugen Geratene, Verrückte und Verwüstete des einst königlichen Herodes — auch durch das Obstinate ihres bis zur Belästigung hartnäckigen, stammelnden Immer- und Immerwiederkommens — unübertrefflich zeigt, heute freilich, eben durch die Schuld der albernen Nachahmer und Ausnützer solcher von vornherein nur in äußerster Sparsamkeit anzuwendenden Mittel, nicht mehr mit der unvergleichlich überzeugenden Kraft wirkt, mit der das Pathologische hier in Tönen gestaltet ist. (Sein Glotzen: „Ach, da ist sie!" 41 b!) Vielleicht ist das einer der Gründe, warum diese Herodes-Szenen — für mein Gefühl wenigstens — als Länge wirken. Ein zweiter liegt darin, daß hier die Tonmalerei ohne thematische Kontinuität oder zumindest doch ohne die reiche symphonische Verklammerung der Motive und auch ohne das heißquellende Paradiesesblühen der Melodik viel weiter geht und viel ausschließlicher zum Ausdrucksmittel wird als bisher. Ein dritter liegt im rein Dramatischen. Alles Interesse ist auf Salome gerichtet, nichts kümmert uns als der Augenblick, in dem das prachtvolle Raubtier aus dem Weibe brechen wird — und bei aller Richtigkeit der Retardation in diesem Moment als Kunstmittel, allem Raffinement im dramatischen Schritt des zögernden, über Umwege und Notbrücken ausweichenden und doch immer näher kommenden Schicksals, das des Herodes Wünsche mit Salomens Entschluß verbindet, den Ausbruch der Laune einer aufgepeitschten Tyrannenlibido mit der fatalistischen Kraft einer Entschlossenheit zusammentreffen läßt, die töten muß — bei all diesem Raffinement geht doch viel an Spannung dadurch verloren, daß jetzt eine neue Gestalt eingeführt wird. Auch diese wieder ganz monologisch, äußerlich kaum mit den andern in Beziehung gesetzt, nur durch die peripetale Kraft des Begehrens, aber nicht in „Zug und Gegenzug". Salome selbst wird dabei fast eine halbe Stunde lang beinahe in den Hintergrund gedrängt. Die Unerquicklichkeit und die Ausführlichkeit dieser Herodes-Szene bieten zwar einen vortrefflichen Farbenfleck und Kontrast zum Früheren, haben aber doch nicht die Ergiebigkeit, zum Verzicht auf all die expansiven Affektschönheiten des Vorangegangenen oder gar zu ihrem Vergessen zu zwingen. Deshalb habe ich hier die Empfindung, rascheren Gangs an den Vitrinen dieser musikalischen Museumskostbarkeiten vorüber zu dürfen, schon weil hier, wo nicht spezifische Thematik das Gerüst baut, das Wort noch mehr als sonst versagt: das bloß Malerische und das

bloß Musikalische, abgelöst von Motiv und Symbol, entzieht sich jeder Wiedergabe in andrem als dem eigenen Material. Also vorüber an der Episode des Ausgleitens im Blut Narraboths [41 als Motiv des Strauchelns und der Angst, das im Einhalten — „Ich bin in Blut getreten" — vergrößert wird und dann wieder (41 a) hastend, haltlos des Herodes Gleichgewichtslosigkeit zeichnet]. Das Organische dieses Musizierens: wie aus diesem zu begleitenden Triolen beruhigten Motiv (41 b) das Salome-Thema 1 emportaucht und das Motiv von Narraboths Liebessehnsucht (2) nur in einer Geigenstimme und in der des Herodes erklingt, während ein klagendes Streicherthema dem jungen Syrer ein kleines, kaum dreitaktiges Totenlied singt — all das zu den Worten: „Das scheint mir seltsam . . . ich erinnere mich . . ich sah seine schmachtenden Augen, wenn er Salome ansah". Vorüber an der grandiosen Symphonik des Sturms und der rauschenden Todesfittiche, in der Motiv 41, ausgeweitet zu ungeheurem chromatischen Brausen, anwächst und das Thema Jochanaans (19) zu dem des Todes wird — erschütternd gerade durch das Ahnungsvolle, noch durch keine andre Tatsache, als die von Narraboths Selbstmord gerechtfertigte der Halluzination: Schreckliches wird geschehen und der Prophet ist die Ursache all dieses Furchtbaren . . . Daß auch Salome dies Unheil mit heraufführt, sagt dieses unaussprechlich beredte Orchester mit aus: das Teilmotiv 23 b, das der Verlockung Jochanaans, flattert in den Streicher- und Klarinettenfiguren dieses Flügelrauschens auf und klingt mit den Stimmen der Sünde aus diesem Orkan der Todesfittiche. Nicht vorbei aber kann ich an den wenigen Takten, die in viermaliger Beschwörung aufklingen und zu Romanzen einer müden, einsam gewordenen Sehnsucht und Trauer werden; dem Hilferuf eines selbstverachtenden und doch einst tyrannisch erlauchten Menschen, der nur von Feindseligkeit umringt ist, ganz allein gelassen, und der den Rausch der Selbstbetäubung sucht, im Anblick von Frauenschönheit, von edlen, kühlen, seltsam leuchtenden Steinen, von fremdartigen Tieren. So wenigstens empfinde ich, bei aller Redseligkeit des Neurotikers, des Herodes Aufzählung seiner Schätze und so seinen schmerzlich begehrenden Anruf an die Tochter seines entarteten Weibes: „Salome, komm, trink Wein mit mir" (42). Die zärtlich traurige und süße Melodie, die von den Schwingen der Salome-Themen (9, 33 c, 1 — zerlegt wie in 24!) getragen wird, drückt für mein Gefühl all das aus. Mehr noch die fast schüchterne und doch erwartungsvolle Innigkeit ihrer Steigerung: „Salome, komm, iß mit mir von diesen Früchten" (43), die wieder eines jener unerklärlich suggestiven Themen enthält, die, ganz ohne „reale" Illustration, eine unumstößlich bildhafte und einprägsame Vorstellung des Gewollten geben: das späterhin so frappant verwendete Motiv der zierlichen, weißen Katzenzähne der Prinzessin von Judäa (43 b). Und wieder die Knappheit dieser vielsagenden Orchestersprache, wenn zu der herrlich

geschwungenen Melodie „Salome, komm, setz dich zu mir" zuerst Motiv 9, dann aber zu ihrer Antwort „Ich bin nicht müde, Tetrarch", die Fassung 39 des Salome-Themas 1 erklingt. Sie ist nicht müde, in ihr zischen alle Nattern des Abgrunds, rufen alle Dämonen entarteter Weiblichkeit — und die der Rache: das knirschende, krampfige Motiv 39 a, das im folgenden (neben Thema 9) aufzuckt, spricht deutlicher als alle Worte. Eindringlich schön, aber doch gegen seine vorhergegangenen zu wenig intensiv gesteigert, die kurzen Worte der Verkündigung Jochanaans; sehr geistreich die Stelle des (nur harmonisch und hie und da von der Ganztonfolge 40 a untermalten) kurzen Dialogs zwischen Herodias und Herodes, in der zu seinem prahlerischen Wort: „Ich habe vor niemandem Angst" das Thema Salomes (9) ertönt, der einzigen, die ihm wirklich Angst macht und mit der er nicht fertig werden kann. Der Herodias Antwort: „Warum lieferst du ihn nicht den Juden aus?", führt zu dem berühmten, übrigens schon an früherer Stelle besprochenen Judenquintett, einem glänzenden Pasquill in Scherzoform, das Judentum in der Musik durch die Unmusik eines syllogistisch unproduktiven Judentums in einem höchst lebendigen, grausam witzigen Fugato ausdrückend, das sich nur, ich sagte es schon, schließlich in allzu groteske Übertreibung, vor allem aber in derartiges ungebührliches Übermaß verliert, daß die verblüffende Wirkung des Beginns schließlich nicht nur zu der vermutlich gewollten der Behelligung und der Aufdringlichkeit, sondern zu einer sicherlich nicht gewollten der Abspannung wird und daß diese Hypertrophie die dramatischen Proportionen sprengt und die Perspektiven verschiebt, wenn sich eine vom Dichter in wenigen Zeilen abgetane Randglosse anmaßend zu einem Hauptstück der Partitur aufbläht. Oder vielmehr: es zu werden scheint — denn tatsächlich ist das Ganze in 18 Partiturseiten erledigt. Trotzdem bleibt der Eindruck der Länge . . . An sich ist der Satz freilich ein helles Vergnügen an der schadenfrohen Verschmitztheit und Hellgeistigkeit des Straußschen Humors, seines Musikerwitzes und seiner treffsicheren Drastik. Die schon bei 4 vollständig eingeführten Judenthemen — ist die thematische Organik, die niemals, wo es nicht der Gedanke fordert, ein neues Motiv bringt ohne frühere Vorwegnahme oder Andeutung, nicht immer wieder erstaunlich? — diese Themen also (44 a bis d) werden in ihrer Urgestalt, ihrer Verkleinerung, Vergrößerung und Verwandlung gegeneinander geführt, in ihren verschiedenen Bildungen kombiniert, enggeführt, springen in die Singstimme und wieder ins Orchester zurück, in dem es näselt, sabbert, mauschelt, talmudisch eifert, in gestopften Trompeten meckert, im Zungenschlag der Hörner atemlos räsoniert, in den Figurationen der Baßinstrumente gestikuliert, in den Geigenpizzikati auch ein bißchen spuckt und geifert und im Fistelton der Flöten die Stimmen überschlagen läßt, eine Disputation in untadeligem Fugato-Ansteigen mit allen Schikanen des Kontrapunkts, auch des geisti-

gen. Wahrscheinlich übrigens, daß auch hier der Kritiker Unrecht behält, daß die fast immer unpräzise, schließlich bloß in Geschrei und Lärm ausartende Wiedergabe der Szene — wie es ja auch oft bei Wagner immer noch der Fall ist — das Gefühl allzugroßer Gedehntheit verschuldet und daß das Quintett schon als polyphoner Satz mitten in dem Nacheinander des Dialogs, aber auch als wohlerwogener Gegensatz zum Vorher und Nachher in weiser Anordnung eingefügt worden ist. Denn sicher ist, daß die wenigen, tief ruhevollen Takte der Erlösungsbotschaft Jochanaans (Thema 20 im Psalm der Hörner, vom Heiligenschein der im Tremolo schimmernden Geigen vergoldet) nach dem kreischenden Unfug dieses doktrinären Rabbinerfanatismus viel weihevoller wirken als seine andren Verkündigungen. Vollends die Wundererzählungen der Nazarener, die wiederum, ergreifend in milder Schönheit, das Bild des Heilands und seiner Jünger (35 b) heraufrufen, und die erhabene Steigerung von diesen ruhigen und sanften Christus-Motiven bis zu dem hell erstrahlenden seiner Göttlichkeit (36), das vielfältig, wie von den Drommeten der himmlischen Heerscharen ertönt, hat etwas feierlich Überwältigendes. Dann freilich das Keifen der Herodias (in D-Moll zum H-Dur der Messiasglorie!), aber auch des Jochanaan wilde Rede gegen sie (20, wie in drohendem Murren, die Sextolen von 39 als Symbol der „Verruchtheit" — wieder einmal ein „Denken" in Tönen; man entsinne sich dieses Motivs, das Salomens Rachebrüten ausgedrückt hat, und des Themas der Buhlerin 22, das hier wieder nur auf Herodias Bezug hat) und auch die folgenden Repliken entfernen sich wieder aus diesen Bereichen des Friedens und der Heiligkeit, bis Jochanaans Drohung mit dem Tag der Vergeltung (19) wieder den Ton biblischer Großartigkeit anschlägt. Eine merkwürdige Stelle: die Fortsetzung des Jochanaan-Themas, 19, mit dem der Herodias, 22, bei ihren erheuchelt lässigen Worten: „Ich kann den Klang seiner Stimme nicht ertragen". — Und nun das seltsamste „Ensemble" der Opernwelt: des Herodes Flehen: „Tanz' für mich, Salome", in neuerlicher Steigerung der vom Salome-Thema 9 untermalten Melodie 42, ihre Ablehnung (mit dem wie bei 12 verkleinerten Thema 11 der duftenden, hellen Nacht, die sie müder gemacht hat als ihr ganzes Leben), der Herodias Hineinschelten, des Herodes erneute Bitten (sein Ganztonmotiv, 40 a, klingt eigensinnig dazu, und immer das der Salome, 9) und, unberührt von all den kleinen Menschlichkeiten, weiter des Jochanaan Vision vom blutigen Weltenrichter, ehern in seinem F-Moll beharrend, während des Fis-Dur der andren, das immer wieder über den seltsamen Vorhalt einer latenten neapolitanischen Sextharmonie erreicht wird, bis zu des Herodes Versprechen, Salome für ihr Tanzen alles zu geben, was sie begehre. Das Ais, auf dem die Thematik eingehalten hat, schwebt weiter, in spannungsvollen Akzenten der Klarinetten und Geigen, in einen erwartungsvoll bebenden Triller

aufgelöst und dann schmeichelnd wie eine liebliche Vogelstimme, in das erste Salome-Thema, zum Lockruf verwandelt, übergehend (45). Rätselhaft lächelnd kommt die Prinzessin auf den Tetrarchen zu — „Willst du mir wirklich alles geben, was ich von dir begehre?" Süß und bestrickend die Trillerketten, während Salome sich des Herodes Versprechen durch einen Eid bekräftigen läßt, Herodias warnt und schilt und Herodes sich im wollüstigen Vorausträumen der tanzend enthüllten Schönheit seines Stiefkinds wiegt (sehr schwärmerisch erhebt sich die Melodie „Du wirst schön sein" zu harfenartig rauschenden Geigen und dem zart sprühenden Geläute der Celesta). Wieder die Symphonik des Todes, das machtvolle Flügelrauschen (mit 19 und dem Teilmotiv des Verführungsthemas 23 c als unheimlichen Boten) und die der wahnwitzigen Angst des Herodes; unvergleichlich im Klang der Harfe und Celesta, des sausenden Tamtams zum Fieberwahn des Herodes und des Orchesters („Die Rosen sind wie Feuer"), weiter des Jochanaans Verkündigung des Gerichts (breit und voll das Thema 20, von Streicherarpeggien umflutet) — schneidend und kurz die Repliken des fürstlichen Paars. „Tanze, Salome, tanz' für mich": und im Tanzrhythmus schnellt das Salome-Motiv 9 auf: „Tanze nicht, meine Tochter". Aber in den Reigenrhythmus ruft es wie eine Stimme der Unterwelt aus Hörnern, Trompeten und Posaunen (39 c): den Kopf des Jochanaan! Er ist der Preis. Salomens Silberstimme erklingt. „Ich bin bereit, Tetrarch."

Und der Tanz der sieben Schleier beginnt . . .

Von diesem Tanz sind viele enttäuscht. Vor allem jene, die hier eine Ballettmusik erwarten. Aber er ist eine symphonische Dichtung; ist ein Seelengemälde in Tönen, der aufpeitschende und aufgepeitschte Reigen aller argen Begierden und Gedanken, aller Gelüste nach Blut und Wollust, aller Erinnerung an verschmähten Reiz und fluchgetroffene Liebesträume — von einem Rhythmus voll lechzender Sinnlichkeit ans Licht gelockt und immer feuriger beflügelt; wild und jagend zuerst, müde und schmachtend dann, zügellos ausartend zum Schluß. Wäre es Strauß hier um das Ethnographische eines billigen Orientalismus zu tun gewesen, so hätte er bloß irgendeinen der Basars für exotische Musik zu plündern brauchen und nachahmen können, was Goldmark in den Tänzen der Königin von Saba oder Felicien David oder Rubinstein in ihren Opernballetten zu höchster Wirksamkeit gebracht hatten: ein paar Triolenwindungen, ein paar drängende Synkopen, erniedrigte Leittöne, übermäßige Quarten und Quinten, ein bißchen Moll-Dur-Farbe, ein Schellenbaum und Zymbeln — das wäre im Ausverkauf leicht zu haben gewesen und der „echt orientalische" Tanz wäre fertig und ein Paradestück der Oper; Arrangement für Klavier zu sechzehn Händen oder für Zither und Flöte in der hochbeliebten Sammlung „Album bekannter Operntänze" unbedingt garantiert. Und was für

ein Geschäft wäre das allein gewesen, mit dem Bild der reichlich entblößten Salome-Diva auf dem Umschlag! Der „geldgierige" Strauß hat lieber darauf verzichtet. Ihm kam es hier weniger auf die Landschaft an — die er übrigens jedesmal mit unvergeßlicher Meisterschaft als musikalischen Hintergrund gestaltet. München, Palästina, Mykene, Wien, die Länder der Barockantike und von „Tausend und eine Nacht" werden in den Straußschen Dramen so unmittelbar lebendig, daß man die Empfindung hat, jedes von ihnen aus seinen Klängen rekonstruieren zu können, wenn ein Erdbeben sie verschüttet hätte. Aber diese Nacht des Ostens ist in der „Salome" genugsam gemalt. Nicht auf sie, ja kaum auf den Tanz selbst, sondern auf die dramatische Persönlichkeit kommt es dem Tondichter an: auf die Frau, die ihn tanzt, zerrissen von Leidenschaft, voll betäubender Lust am Wehtun, von grellen Stimmen verwirrter Weiblichkeit durchlärmt, lauernd auf die entnervte Geilheit des Tetrarchen, dem sie das Täuferhaupt abjagen will, voll verzweifelter und hoffnungsloser Selbstpreisgabe. Das will er in seinem Tonbild zeigen. Das Äußere dieses Tanzes der sieben Schleier, die von Salomens gleißend schönem Körper fallen — und von ihrer gleißend argen Seele dazu. Den Rhythmus ihrer Glieder — und den ihrer mörderischen Qual. Das ist Strauß in diesem Stück in beispielloser Intensität gelungen. Es ist dadurch weniger Paradestück der Kurkapellen geworden. Obgleich es in seinem Wurf, seiner sinnlichen Pracht, seinen gleich schweren Priestergeschmeiden glutenden Themen „dankbar" und fesselnd genug ist. Strauß wird es hoffentlich verschmerzen können. Aber ein Paradestück des Musikpsychologen ist es geworden, des Seelenmalers in Tönen. Ein Husarenstreich: wie man mit „tönend bewegten Formen" wortlos alles ausdrückt, was seelisch bewegt und unsagbar ist.

Im rauhen, wilden, aufrüttelnden Rhythmus eines Bauchtanzes setzt es ein, während Salome noch bewegungslos ist; noch sagt das Orchester nichts von ihr aus: nur die scharfe Würze heftiger Synkopenakzente, ein ruckweises, einknickendes, erst später „hüftenwiegendes" Oboenthema, die fremdartige Betäubung im Klirren und Rasseln des Schlagwerks (zunächst nur große und kleine Pauken, Tamburin und kleine Trommel in jähem Hintaumeln — 46 a); ein dem späteren Grundrhythmus verwandter tritt hinzu (A in 46 a), zuerst in den Bratschen, dann im Heckelphon und dem Englischhorn; plötzliches Einhalten auf dem Quartsextakkord d-g-b — und gebieterisch gleich einer Schicksalsstimme schmettert es in den Trompeten und Posaunen: „Den Kopf des Jochanaan!" (46 b). Wiederum ein spöttisch gellendes Echo (46 c). Ein Zufassen mit den Vorschlägen des Motivs 46 a — jetzt erst regt sich Salome, richtet sich hoch auf, dumpf und beängstigend klingt das Grollen der großen Trommel und der Wehlaut des Tamtam — und auf ihr Zeichen wird „der wilde Rhythmus sofort abgedämpft und in eine sanft wiegende Weise übergeleitet". Diese Weise

selbst, aus dem Teilmotiv 46 entwickelt, in orientalisierenden Melismen weiterphantasierend (47 a, Takt 1—2), weckt die Vorstellung gaditanischer Tänzerinnen und der ruhig flatternden Bänder um ihre schmiegsamen, nackten Hüften. Der wiegende und schnellende Rhythmus aber, mit dem sie alterniert und auf dem ihre Fortführung sich wiegt (47 a), ist etwas Verruchtes; nichts andres nämlich als das Motiv 45 a — die fixe Idee: „Der Kopf des Jochanaan" ist es, die ihr noch die Kraft zu diesem Tanz gibt und sie befeuert. Kein Schritt, kein Heben der kühlen, schlanken Arme, kein Drehen des ziervollen, ambrafarbigen Leibes, ohne daß die Verschmähte und Verfluchte daran denkt: den Kopf des Jochanaan, den Kopf, den Kopf . . . Dieser Rhythmus trägt auch die süße, träumerisch hinflatternde Melodie zum langsamen Vorwärtsschieben des Körpers (47 b — das erste Salome-Thema, 1) — sie scheint mit geschlossenen Füßen zu gehen, mit totenblassem Medusenhaupt. Ein Blick schielt zu Herodes: er wäre leichter zu verführen als der heilige Mann im Kamelhaarschurz — und das Motiv der Verführung, 23 a, blitzt während der Sekunde dieses Blicks in der Klarinette auf (47 c). Die Flöte setzt es rhapsodisch fort (47 d), dann senkt sich die Linie ruhig herab; der Rhythmus 47 a wird erweitert (wie bei 47 f; daß dann aus dem Beginn dieser Themenerweiterung das Motiv des Henkers wird — vgl. später 57 — ist wieder eine erstaunliche Konsequenz dieser Motivensprache), in der seltsamen Eigenwilligkeit des Fünfviertel-Takts spinnt sich in stillem Vorsichhinsingen die immer wieder das Motiv 1 umfassende Melodie fort und immer wieder leuchtet das Salome-Thema 9 sehr zart auf. (47 e — die ganze Episode ein wenig an Don Quixote erinnernd, wohl sehr gegen die Absicht des Komponisten.) Thema 1, frei phantasierend ins helle Geriesel der Celesta und der Flöten aufgelöst (47 g), das Motiv 47 a immer deutlicher, unheimlich leise, zum Henkermotiv 47 f verdichtet. Immer unwesentlicher wird die eigentliche Tanzmusik, immer bestimmter nehmen ihre inneren Gefühle Salome in ihren Besitz und gebieten dem Rhythmus ihres Leibes. Ganz schüchtern dialogisieren die Motive 46 a I und 47 a I, aber weich und voll ertönt das zum langsamen Reigentakt gewandelte Liebesthema (18 a, 27 a = 48 a), nimmt das Vorschlagmotiv aus 46 auf, das Jochanaan-Thema 19 wird zum Tanzschritt beschwingt, das des Verlangens (33) entzündet ihren Vorsatz aufs neue (48 b); das Henkermotiv (47 f, Takt I) pocht in den Hörnern, dem Fagott, dem Holz-und-Stroh-Instrument — und daß sie nicht nur sich, sondern auch den jungen Narraboth an dem Propheten rächt, der zum Anlaß seines Selbstmords wurde — wer weiß, sie hätte ihn vielleicht geliebt? — zeigt das plötzlich in leidenschaftlicher Sehnsucht sich aufschwingende Narraboth-Motiv (2 = 48 c). Aber in seinem Ausklang, frivol kapriziös, gleich die Verbindung des Salome- und Jochanaan-Motivs zu einer Linie (48 d). Weiter das Liebesthema im fiebrisch süßen

Gesang der Geigen und Klarinetten, und wie von glühenden Tropfen übersprüht vom Klang der Harfen, der Tamburins, der kleinen Trommel und Pauke, der blitzenden Beckenschläge und des Triangels. Und jetzt ein glanzvolles Aufrauschen des ganzen Orchesters, während aus den Trompeten und allen Oboeinstrumenten der Rhythmus 46 a I brennrot leuchtet. Ein Niederfluten; nur die kleine Trommel klingt wie ein unterirdisches Rollen, indes das Thema 46 a I abklingt und Harfenschlag und Geigenpizzikati ein neues ankündigen: eine weich und üppig gesangsvolle Tanzmelodie (49), schmeichelnd und verlockend schön, aber nicht gefährlich genug — es ist die einzige, in der sich Strauß mit Goldmark berührt (besonders im 6. und 7. Takt), die einzige, die auch in der Oper eines anderen stehen könnte und eine der wenigen, die nicht zur Physiognomie Salomes passen — für Aïdas Profil wäre sie herrlich. Wirklich herrlich aber ist ihr Ansteigen in überschwenglich reichem Klang und in immer gewaltigerer Leidenschaft; herrlich, wie jetzt das Verführungsthema 23 sich fessellos entfaltet (50), vom Salome-Thema 9, teilmotivisch in den aufflatternden Streicherfiguren, ganz im Gesang der Hörner und Bratschen durchflutet, ekstatisch anwachsend zum Liebesmotiv 18 a (= 51), das sich in selbstvergessener, selig trunkener Melodik zum Zwiegesang der Instrumente weitet. Aber die Selbstvergessenheit weicht rasch wieder dem bitteren, stechenden Gefühl des Vergeltungswahns: wieder mahnt der tragende Rhythmus 47 a an das Haupt des Täufers; und eine schmerzliche, erstickt schluchzende Melodie (52) scheint sich nur widerstrebend dem Reigen einzuordnen, der jetzt das Thema der Nacht (11) mit sich zieht (53) — die Verlockung, 23 b, aber auch das Rachegelüst der Fortgewiesenen (45 a) meldet sich; ermattend scheint Salome einen Augenblick lang ihren Gedanken preisgegeben — aber gleich rafft sie sich wie neubeschwingt auf. Das Orchester zeichnet diese Bewegung mit dem zu Beginn flüchtig hinschwebenden Motiv Narraboths, der beim Anblick des Mondes an Salome denkt: „Eine kleine Prinzessin, deren Füße wie weiße Tauben sind. Man könnte meinen, sie tanzt." Dort huscht das Motiv wesenlos im Dämmer der Fagotte, hier, in seiner eigentlichen Anwendung, wird es licht und zart glänzend im Blinken der Flöten, Harfen, Klarinetten und Oboen . . . Ich kann mir nicht helfen: ich kann gerade über solch kleine Züge, die an sich ganz unwesentlich sind, mit dem Werk als Totalität nicht viel zu schaffen haben und die man gar nicht ungebührlich betonen dürfte, um nicht dem Sekundären allzu breiten Raum zu geben, in helles Entzücken geraten. Weil sie die Unwillkür der Straußschen Tonvorstellungen bestätigen, die nicht vom Gedächtnis fürs Detail, sondern vom Szenischen oder vom Wortbild wachgerufen werden und Gleichartiges wieder zu gleichartigen Klangkomplexen werden lassen. Und weil sie eben doch mit dem Werk als Ganzem zu tun haben. Denn diese ungeheure Prägnanz der

Motivbildung bis ins kleinste gehört doch geradeso zu seinen Elementen wie die subtile Sorgfalt des Tondichters im geistreichen Durchbilden der geringfügigsten Einzelheit.

Ein rabiat kreisender Tanz bricht los, zügellos wüst, wie von Haschisch- und Opiumraserei geschüttelt: das Vorschlagsmotiv aus 46, die „Endsilbe" des Themas 45 c (53 a — der Kopf! der Kopf!), gellen gegeneinander, das Vorschlagsmotiv bleibt, das andere löscht im trillerähnlichen Geglitzer der Geigen aus (53 b), Tamburin und Triangel geben den Rhythmus, die Vorschläge sausen im Wechsel der kleinen Sekond nieder — man „sieht", auch wenn man die Musik nur im Konzerthaus hört, das Schleudern der Hüften — in den Flöten hüpft das zweite Salome-Motiv 9, und in den Harfen zuckt es irrlichtgleich in regelmäßiger Achtelfolge, deren Töne das erste Salome-Thema (1) bilden. (Ich bin schon wieder entzückt!) Eine Nebenstimme der Klarinetten singt eine Melodie, die — an sich eine Verbreiterung des Bauchtanzmotivs 46 a, A — an das silberne Leuchten beim Auftritt des Rosenkavaliers mahnt. Dann aber fährt heftig und brutal (in den Bratschen) das unzüchtige Tanzthema des Beginns hinein — das Salome-Motiv 1 dazu in hemmungsloser Tanzwildheit; der „Todesgedanke", das Motiv 39 a schreit gellend auf, immer wieder, immer schriller: Thema 47 stürmt unablässig vor, die Verbreiterung von vorhin wird von den Fagotten nochmals vergrößert, aber von den Oboen und dann von den Flöten melodieführend aufgenommen, indes Hörner und Posaunen das Salome-Thema 9 in Sequenzen emportragen. Immer unsinnigeres Toben der Streicher im Rhythmus 47, chromatisch weiterlaufend; eine Gegenstimme der Hörner, Trompeten und Celli wird zum Stretta-Abgesang, das Hurenmotiv 22 zeigt frech sein blasses Gesicht — jetzt in den Pauken, Tuben, Posaunen, Bässen, Fagotten in drei harten Schlägen, zum Henkermotiv geworden, die ersten drei Töne des „Kopfthemas" 45 a — und wieder die Vorschläge: der vorletzte Schleier ist gefallen. Triller im Holz und chromatischen Läufe der Streicher, schrill und schnalzend die Vorschläge, aufregend wie ein Geleit zum Richtplatz in ihrem unerbittlich regelmäßigen Wirbel die kleine Trommel, und zuschlagend wie Schwertstreiche das verlängerte Henkermotiv im schneidenden Ton der Trompeten und dem beklemmenden des Holz-und-Stroh-Instruments — und plötzlich eine atemraubende Stille . . . der letzte Schleier fällt. Das Liebesmotiv (51) schwingt sich hochatmend im Rhythmus des Tanzes zu Harfenklang und Glockenspiel, Pauken und Triangel, von Holzbläsern umjauchzt, das tödliche Motiv 45 a, finster gebieterisch wie ein Urteilsspruch im Heroldston der Trompeten und Posaunen — acht Takte der fürchterlichsten Raserei. Beide Themen (51 und 47 a), die beherrschenden der Stunde, verkleinert hingeschleift und schließlich im lärmenden, tollen Tumult des außer Rand und Band geratenen Orchesters, im Hämmern der Pauken, dem metalli-

schen Erzittern der Becken, dem dumpfen Schellenlaut des Tamburins und dem Geknatter der Trommeln aufgehend — und wieder eine Stille. Nur ein Laut. Flöten, Klarinetten und Celesta; ein langer Triller auf A-B in seltsam feinem Dissonieren zu dem Vibrato der auf B tremolierenden Geigen und (es ist gewiß kein Druckfehler der Partitur!) zum Triller der B-Klarinette auf A-H — und in dieses Erschauern der Seele ganz leise, lieblich versonnen im kindlichen, seelenlosen Ton der Flöten, von dem der Oboe wärmer gefärbt, das Verführungsthema 23 (bezw. 50) in flüchtigem Aufzucken — dann schwirren die Triller weiter. Salome verweilt einen Augenblick in visionärer Haltung an der Zisterne — und in jäh abwärtstaumelnden Sequenzen im Teilmotiv 23 c der Ausklang des Stücks: Salome ist wie aufgejagt zu Herodes hingestürzt und zu seinen Füßen hingesunken.

Es leben wirklich jetzt, im Jahre 1920, noch Menschen, die vor diesem Tanz, seiner schauerlichen und grausamen Lüsternheit und der verwegenen musikalischen Psychopathia sexualis seiner Symphonik, mehr noch vor dem kurzen Zwischenspiel vor Jochanaans Martertod und dem gräßlichen stöhnenden Ton, in dem alle Qual der Kreatur zu ächzen scheint, gar aber vor der Klytämnestra-Szene der „Elektra" die besorgte Frage haben: ist das wirklich noch Musik? Nun, ob das noch Musik ist, weiß ich nicht — oder vielmehr, ich weiß, daß hier Musik erst recht beginnt, wenn auch vielleicht in einem anderen Sinn und jedenfalls mit ganz anderen Denkbarkeiten der Ausdruckserschließung als bei den Herrlichkeiten der großen Meister, in deren Werk sich übrigens, bei Bach ebenso wie bei Mozart, Beethoven und Wagner, immer wieder solche ungreifbare, undefinierbare Stellen finden, die, unabhängig vom Gebot des Formalen, aber auch ohne es zu durchbrechen, klingende Atmosphäre, tongewordene Seele und Schicksal, Naturlaut im kosmischen und emotionellen Sinne bedeuten — und es sind zumeist ihre unvergeßlichsten und stärksten. Und ich weiß, daß es absurd ist, irgend einer Kunst und gar der grenzenlosesten von allen Grenzen sperren zu wollen. Ich weiß, daß man noch bei jedem so gefragt hat, der das bis dahin Unausdrückbare dann doch in seinen Klängen ausgedrückt hat. Und selbst wenn es „keine Musik" sein sollte, weiß ich, daß es tief berauschend und stark ist, feurig, erregend, heftig erschreckend und niemals durch die unheimlich starre Lebensähnlichkeit des Wachsfigurenkabinetts — deren es auch in der Musik gibt — sondern immer nur in luzider Gleichniserhöhung. Es wirkt mit einer Kraft und Schönheit selbst dort, wo sich Widerwille in das Entzücken mengt, wie man es bei gewissen Werken der aufgebrachten Zunft nicht findet, die zwar sicherlich „noch" Musik sind, Musik nach allen Regeln des Handwerks, nur eben nach keiner selbstgestellten, aber bei der man eben auch nur das Handwerk und nicht die Phantasie der eigenwillig zwingenden Schöpferkraft spürt und bei der man eher an Lederindustrie als an Ton-

kunst denkt. Die wirkliche Musik machen, auch wenn sie ihren besonderen Inhalt nicht in neue Formen gießen, sondern in die ihnen gemäßen alten — die haben noch nie so gefragt. Erfindet meinetwegen einen neuen Namen für diesen ungeheuren Höllenzwang der Töne, wenn die gräßlichste Stille laut wird, die Abgründe der Weltennacht sich aufreißen und mitten in dies tönende Schweigen das erstickte Stöhnen einer Seele klingt, in der das Letzte stirbt, was in ihr noch edel war — wie es in dieser Stelle des schaudervollen Wartens auf den Streich des Henkerschwertes geschieht und selbst wenn man den befrackten Herrn sieht, der auf seinem Kontrabaß reitet und der geklemmten Saite diesen furchtbaren Ton abzwingt, wird der Eindruck nicht schwächer, bei dem das Blut in den Adern gerinnt und der jeden bis in den Traum hinein verfolgt. Nennt es, wie ihr wollt. Name ist Schall und Rauch. Musik, Unmusik — gleichviel: daß nur Kunst solches vermag, daß nicht einmal höchste Lebenswirklichkeit mit solch offenbarendem Schrecken das Mysterium der Urtriebe und eines Leidens enthüllt, wie es über Verdorbenheit und über Reinheit verhängt ist — das ist das Entscheidende.

Ich habe nicht mehr viel zu sagen. Denn was sich jetzt noch abrollt, sagt mir nicht mehr viel; mit Ausnahme der oben erwähnten Episode, einiger an sich genialer, sehr suggestiver Klangbilder, die nur jetzt, so nahe an der Peripetie des Dramas, allzu retardierend wirken — und vor allem des Schlusses, in dem all die schwül duftenden, brennend sinnlichen Liebesthemen zu reinster Verklärung gelöst werden. Auch der eingefleischteste Verehrer der „Salome" wird gestehen müssen, daß ihm die dreißig Klavierauszugseiten, die vom letzten Takt des Tanzes bis zu der Dithyrambe der erlösten Leidenschaft — Salomens Liebestod — hinführen, jedesmal reichlich ausgedehnt erscheinen und daß er hier, trotz der Köstlichkeiten in der Schilderung der Juwelenschätze und mancher andren von plötzlicher Müdigkeit ergriffen wird. Die Unterhandlungen des Herodes mit Salome um den Kopf des Täufers, mögen sie auch das noch nicht ganz verwüstete Gefühl für das Hohe in des Tetrarchen Seele zeigen, haben eine Ausführlichkeit, die das dramatische Tempo, nicht das der Musik, in einem Moment hemmt, in dem unaufhaltsames Hinrasen Gebot wäre und die nur deshalb nicht zu wirklicher Ungeduld reizt, weil sie der Musiker doch immer wieder mit unvergleichlich Anregendem zu beschwichtigen weiß. Des Herodes Entzücken über Salomens Tanz ist thematisch einigermaßen insignifikant; das Thema, das es äußert (54) und das dann zu schwebenden Sechzehnteln aufgelöst wird, könnte (im Gegensatz zu den meisten Straußschen Motiven!) ebenso gut etwas Konträres ausdrücken. Unwiderstehlich aber der Prinzessin Antwort auf des Tetrarchen Drängen: „Was willst du haben, sprich!" Es ist von der verruchten Holdseligkeit eines verdorbenen Kindes, wenn zu ihrem „süß" und schmeichelnd erklingen-

den Bitten „Ich möcht', daß sie mir gleich in einer Silberschüssel . . ." das zarte Dissonieren eines flirrenden Klarinettentrillers auf D-Es zum D-Dur des Verführungsmotivs 23 a (54 a) das zwiespältig Lockende und Gefährliche des scheinbar harmlosen Wunsches ins Bewußtsein trägt (das Gleißen der Silberschüssel im Blitzen der Celesta!); noch schärfer, wenn dieser Wunsch dann, nach des Herodes begeistertem Preise ihrer Lieblichkeit — in der seltsam überhitzten, mit aufschlagenden Endsilbenbetonungen neurasthenisch akzentuierten Art der spezifischen Herodes-Melodik — zu Ende gesprochen wird. Dieses „lächelnde" Aussprechen des Ungeheuersten — „Den Kopf des Jochanaan" — als wär' es die unschuldigste Sache der Welt, wird in der Musik mit der gleichen kindlichen Unbefangenheit und ihrer Infamie gestaltet: diesmal der Triller der Klarinetten auf G, abwechselnd mit A und As, das Verführungsthema in H-Dur, die Wendung des Gesangs, zärtlich hold, nach C-Dur zum G-As-Triller (54 b) — es ist etwas beispiellos Aufreizendes und Bezauberndes in dieser süßen Niedertracht. Aber was jetzt folgt, kann das Bisherige nicht überbieten. Das Nachlassen ist eine ökonomische Forderung, damit der Schluß wieder mächtig anzusteigen vermag — aber es läßt ein wenig lange nach und die Ganztonfolgen des Herodes, der den Propheten nicht opfern will, weil er Hohes in ihm ahnt und die Strafe des Himmels fürchtet, sind kein ausreichendes Mittel, um gerade dieses fürstlichere Wesen des Tetrarchen zu zeichnen. Die befriedigten Rufe des Scheusals Herodias — deren musikalische Zeichnung blaß ist, wie nichts sonst von Strauß — und auch die sehr geistreichen Details bringen nicht über das Gefühl der Abspannung weg. Die sehr geistreichen Details: das Teilmotiv 23 a des Verführungsthemas widerspricht dem Wort des Herodes „Das ist es nicht, was du begehrst"; der erwartungsvolle Triller D-Es spannt sich jetzt in der Tiefe (Klarinette und Baßklarinette), während die Singstimme im „Kanon" mit Hörnern, Trompeten und Posaunen mit dem Thema 39 c das innere Wünschen Salomens bloßlegt: „Ich achte nicht auf die Stimme meiner Mutter. Zu meiner eigenen Lust" (jetzt springt der Triller um 13 Töne höher auf C-Des und das knirschende Rachemotiv 39 a fährt in hektischer Brunst empor) „will ich den Kopf des Jochanaan in einer Silberschüssel haben" — und Harfen und Celesta blitzen im hellen Reflex des weißen Metalls dazu auf. Das Salome-Thema 9 drückt nicht nur aus, wem Herodes seinen Eid geschworen hat, sondern wo die Götter in Wahrheit sind, bei denen er ihr schwur; und es beherrscht auch seine Versprechungen — vortrefflich der hastende Zweivierteltakt seiner Rede zum Dreivierteltakt des Orchesters. „Gib mir den Kopf des Jochanaan" — dieses Motiv 39 (im Dreivierteltakt, auch in Verkürzungen) dominiert in den beifälligen und hetzenden Worten der angenehmen Herodias; zwei neue kleine Motive 55 a und b, in des Herodes Beschwörung, Salome möge von ihrem Wunsch

abstehen. Unheimlich der knisternde Col-Legno-Klang der Geigen, die gestoßenen Bläsertöne, die kurzen Laute der Pauken und Trommeln zu des Herodes Schilderung von dem üblen Anblick, den das vom Rumpf getrennte Haupt eines Mannes gebe . . Und magisch hell der Klang der Harfen und Streicher, der Flageoletts und der Holzbläser-, Celesta- und Glockenspieltöne: man meint, das strahlende Grün des „schönsten Smaragds" zu sehen. Aber: „Ich fordere den Kopf des Jochanaan" — der Triller flirrt, hart und bestimmt erklingt immer wieder 39 c, immer wieder 39 a — und das entstellte Salome-Thema 1 im Geistern der Celli und Fagotte scheint dem Herodes, so wie dem König Alphons von Kastilien vor seiner schönen Jüdin Rahel, plötzlich den abstoßenden Zug um ihren Mund zu zeigen. Wie ein Verzweifelter spricht er ihr zu — ein beredt flehendes Motiv (56) drückt immer wieder seine Angst und seine Ratlosigkeit aus (bei Ziffer 273) und das Teilmotiv 56 a scheint wie in ein stöhnendes „Entsetzlich" auszubrechen. Einzigartig jetzt die Tonmalereien der weißen Pfaue und der Edelsteine, die Herodes für das Täuferhaupt eintauschen möchte; die vier Reihen Perlen in den vier Tonreihen der Doppelterzenläufe in den schimmernden Harfen, die Opale, in ihrem „Feuer, kalt wie Eis" mit dem Feuer des Themas 32, das den Mund des Jochanaan preist (ich werde mich hüten, hier verstandesmäßige Zusammenhänge herzustellen) — aber schließlich wird all dies wieder von dem Angstmotiv 56 verschlungen. Die Stelle „Ich will dir den Vorhang des Allerheiligsten geben", sehr geistreich durch das Hineintönen des jüdischen Motivs des Religionsdisputs (44 b) in die irr hin- und hertaumelnden Themengebilde des Orchesters. Und schließlich, nach dem unnachgiebigen Kreischen Salomes, in dem das obstinate Motiv 45 a unbeherrscht verunstaltet wird, des Herodes Zusammenbruch und Nachgeben. Die niedersinkende Ganztonfolge 40 a geht in das beschwörende Motiv 54 über; noch ein heftiges Aufraffen und Drohen, man spürt, wie blutrünstig er sein kann, aber er hat sich in den eigenen Eid verstrickt: „Man soll ihr geben, was sie verlangt" (die Tonfolge des Motivs 45 a in der Singstimme drückt das Gewollte aus). Wie in wildem Triumph, immer rasender in der raschen und enger werdenden Schürzung und Wiederholung, das Verführungsmotiv 23, vom Rachemotiv 39 a jauchzend durchgellt. Der Todesring wird dem Henker gereicht und der steigt in die Zisterne. In weitem Intervall „seufzend" das Jochanaan-Thema 20: „Gewiß wird Unheil über uns kommen . . ." Grauenvolle Stille. Nur das Erbeben der großen Trommel und der tremolierenden Kontrabässe — man meint in purpurne Nacht zu schauen. Und jetzt ein Ton, dieser grauenvolle Ton — ich weiß, ich weiß: statt auf das Griffbrett aufgedrückt zu werden, ist die Saite zwischen Daumen und Zeigefinger zusammenzuklemmen und ganz kurz mit dem Bogen anzustreichen; ich weiß das, und jedesmal wieder überläuft es mich vor

diesem Urlaut des gequälten Gottesgeschöpfs . . In dieses Stöhnen und in Salomens immer rasenderes Schreien das Motiv des Henkers (57 — ist es nicht doch auch aus 33 gebildet, ebenso wie Haß und Vergeltung nur aus der Liebe kommt?), das schließlich zu dem vollständigen 39 b wird; das Motiv des Rachedursts, 39 a, wird dann mit dem Salome-Motiv 1, bezw. 39 fortgesetzt: die Schlangen in ihrer Seele wühlen weiter. Und immer wieder der ächzende Ton. „Niemals hab' ich sie so blaß gesehen", sagt das Orchester mit 5 d. „Er traut sich nicht, ihn zu töten": das entstellte Jochanaan-Thema 20 sagt aus, wie Salome sich ihn denkt, nicht wie er in Wahrheit gelassen-hoheitsvoll, den Todesstreich erwartet. Die Themen der Nacht (12), des Henkers (57), des Blutbefehls (39 c), der Vergeltung (39 a) — die drei letzteren immer enger, immer wilder und grauenvoller tobend gegeneinandergestoßen, unaufhörlich hämmert das Thema 57 weiter — da streckt sich der schwarze Riesenarm des Henkers mit dem Haupt auf der Silberschüssel aus der Zisterne heraus und Salome greift danach. Triumphierend jauchzen die Geigen; in den Celli und Baßklarinetten gewinnt das Salome-Thema 9 neue Gestalt, indes Thema 1 (in der verfinsterten, brütenden Fassung 39) in Geigen und Oboen siegreich bleibt und das drohende Motiv 39 a in den Baßinstrumenten wetterleuchtet (der ganze Komplex unter 59 a). Und jetzt in fassungslosem Jubel, indes diese Themen weiterklingen, Salomens Stimme: „Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen, Jochanaan! — Wohl, ich werde ihn jetzt küssen!" Breit und voll das Verführungsthema 23, aber von dem verzerrten Jochanaan-Motiv (39 b = 19) durchzuckt, von 39 (= 1) in böser Gier umwunden. „Ich will mit meinen Zähnen hineinbeißen" — und Motiv 43 b erklingt („Den Abdruck deiner kleinen weißen Zähne seh' ich so gern"). Eine Miniatur bösartiger Lieblichkeit an sich die Verbindung der beiden Motive: 43 b und 39 (= 1). Das Motiv der Sehnsucht (33 — „Ich will deinen Mund küssen") klingt jetzt mild und in ruhiger Innigkeit, nur von den heißen Blutwellen Salomens beunruhigt (vgl. 58 b — ihr Motiv 1 in leise aufwogendes Fluten aufgelöst). — „Ich will ihn jetzt küssen, deinen Mund — ich hab' es gesagt": dem Thema 33 gesellt sich das der Buhlerin, 22. „Ich will ihn jetzt küssen": ganz zart das Sehnsuchtsmotiv 33. „Deine Augen, die so schrecklich waren" — das Jochanaan-Thema 19 in der Verzerrung 39 b — „so voller Wut und Verachtung (23) sind jetzt geschlossen": ein schmerzliches Motiv voll inniger Wehmut gesellt sich dem Thema 22. „Und deine Zunge, sie spricht kein Wort, diese Scharlachnatter": spitzig und scharf das Motiv 43 b (die „kleinen, weißen Zähne" — seltsam!) und das zersprengte der Salome (24), schließlich 39 b hineinzüngelnd. „Du sprachst böse Worte gegen mich" — 43 b und 39 b (= 19) bedürfen hier wohl keiner Auslegung; noch weniger das gleich darauf (Ziffer 329) tobende Henkermotiv 57 a. „Nun wohl! Ich lebe noch, aber du bist tot!" Das Jochanaan-Thema

20, gleichsam in Leichenstarre und Verwesung übergegangen (59). „Dein Kopf gehört mir, ich kann mit ihm tun, was ich will". Das hochfahrend prahlerische kleine Motiv, das hier und im folgenden erklingt (59 a), war schon unter den Elementen des Themenkomplexes, während die Prinzessin von der Silberschüssel und ihrem blutigen Inhalt Besitz ergreift. „Was die Hunde übrig lassen, sollen die Vögel der Luft verzehren" — ein höchst vielfältiges Themengewebe enthüllt die krankhaft grausame und wollüstige Befriedigung der Verschmähten: das reizend verbuhlte ernste Salome-Thema in seiner Natterntücke (39, 1), in den Geigen, Oboen, dem Holz-und-Stroh-Instrument; seine Verkleinerung, flimmernd wie in einem Wasserspiegel (spiegelt es sich so im gebrochenen Auge des Toten?) in den Flöten, das zweite Salome-Thema (9) in den Hörnern und Posaunen glänzend, aber auch dann fortwährend in seiner stolzen Anmut auffahrend: ich lebe, lebe! Und dazu das Jochanaan-Motiv 19, in Sechzehntel zerlegt wie bei 39 b, aber noch wilder zerfetzt: wie zerhackt, zerstückelt von scharfen Schnäbeln. Und dazu 58; und in schadenfrohem Auflachen das Vergeltungsmotiv 39 a. Dann aber ein Ansteigen zu immer reinerer, inniger beseelter Lyrik. „Dein Leib war eine Elfenbeinsäule" — wunderbar, im Wettstreit mit der immer schwärmerischer schwelgenden Singstimme das lockende, mit den Paradiesesstimmen Evas und der Schlange rufende Thema 23. In höchster Ekstase und Trunkenheit der Liebesgesang 27, „Nichts in der Welt war so weiß wie dein Leib" . . . (60 — die flüchtigen Sechzehntel der Geigenbegleitung in der Tonfolge des Salome-Themas 9). In zarter Begeisterung der Ausklang mit 35 a. Dann aber das Hurenmotiv 22. Gegen die Buhlschaft der Mutter und der Tochter hatte diese Stimme gewütet, die „war ein Weihrauchgefäß" — „und wenn ich dich ansah, hörte ich geheimnisvolle Musik": das hoheitsvolle Thema 19 verkündet das Mysterium. Immer wehmütiger versonnen und traumversponnen verschweben die Motive (23 und 35 a) ins Lichte; Salome ist in den Anblick des bleichen, toten Haupts versunken: „Warum hast du mich nicht angesehn, Jochanaan? Du legtest über deine Augen die Binde eines (Thema 9 unter dem Schleier weicher Harmonien), der seinen Gott schauen wollte. (Das Jochanaan-Thema 6, bezw. 25, als Ausdruck seiner Gottessehnsucht.) Wohl! Du hast deinen Gott gesehn (das siegreiche Heilandsmotiv 36!). Aber mich, mich, mich hast du nie gesehn." Zuerst das Thema 7, des Propheten („wenn er kommt") — über seiner Gottessendung hat er sie übersehen — das verkleinerte Salome-Thema 9 in den Streichertriolen mag darauf hindeuten, wie nebensächlich sie ihm erschien; dann aber das jauchzend werbende Liebesmotiv 32 in Verbindung mit dem Salome-Thema 1: „Hättest du mich gesehn, du hättest mich geliebt". Und nun in überschwenglicher Sehnsucht, wie das Ineinanderklingen aller Stimmen der Liebe, in engführenden Imitationen das Thema des Verlangens 33 zur

Vergrößerung des Salome-Motivs 9, in vielstimmigem Zuruf, einander umschlingend: „Ich dürste nach deiner Schönheit . . Nicht die Fluten noch die großen Wasser können dieses brünstige Begehren löschen (immer weiter 33 und 9 in herzzerreißender Sehnsuchtsqual). O warum sahst du mich nicht an? (Hastig 23!) Hättest du mich angesehn" — dann hätte ich nicht den Kopf des Jochanaan begehrt, sagt Thema 39 c, dann hättest du dich mir geneigt, sagt Thema 23; und jetzt, unendlich zart und schwermütig im Ausdruck: „Du hättest mich geliebt" — wie in einer Umarmung das Jochanaan-Motiv 19 (verkleinert) und das Salome-Thema 1, beide in das Liebesthema 27 mündend (vgl. 61). Und nun, in mysteriösem Ausklingen des aus sengender Leidenschaft zu stiller, fragender Kindlichkeit gewandelten Lockmotivs 23 und in leisen, feierlich ernsten Akkorden: „Das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes . ." Gleich einem ganz leise pochenden Herzen der Auftakt von 23 . . Die Kastratenstimme des Herodes drein (mit Thema 54): „Sie ist ein Ungeheuer, deine Tochter". Das Frohlocken der Herodias: „Meine Tochter hat recht getan". Er, außer sich: „Das spricht meines Bruders Weib" — die Umkehrungen und dann die Wiederkehr „seiner" Ganztonfolge; und das zersplitterte Salome-Thema 1 (= 24) „Wir wollen uns im Palast verbergen". Immer noch das Pulsieren von 23 und dazu Thema 54, das des Herodes Salome-Anbetung zu feiger Angst verwandelt zeigt. „Es wird Schreckliches gescheh'n." Der Aufschrei seiner unsinnigen Furcht im vergrößerten Posaunenmotiv 54, auf- und abrasende Geigen und schließlich ein Verharren auf der schmerzlich dissonierenden Sekund im Tremolo der Streicher. Matt richtet sich Salome auf: „Ach, ich habe deinen Mund geküßt, Jochanaan" — und die seltsam flirrenden, über dem Verführungsmotiv 23 glänzenden Triller von 54 a klingen wieder gleich dem Zaubergesang märchenhafter Zikaden. „Hat es nach Blut geschmeckt? Nein! Doch es schmeckte vielleicht nach Liebe." Unsagbar schwermütig und sehnend singen die Geigen zum Weiterzittern des wunderlich lockenden Trillers das einst so lasterhafte, heiße Lied (33) „Ich will deinen Mund küssen" (62). Und klingt immer wieder, wie in müdem Triumph. Dann aber, zu Salomens seltsamen Lächeln der Genugtuung bei ihren Worten: „Ich habe deinen Mund geküßt, Jochanaan, ich hab' ihn geküßt" senkt sich das Liebesmotiv 27 über das Thema 62 nieder, das Salome-Thema 1 glitzert auf, das Buhlerthema 22 richtet sich siegreich empor — und all dies geht in einem einzigen Liebesjauchzen auf, in dem überirdisch aufstrahlenden Gesang 27. Ein Nachklang im Widerhall seiner ersten drei Töne, nochmals ein Aufflackern von 23 — da wendet sich Herodes: „Man töte dieses Weib". Und wie der schlanke Leib der Prinzessin von Judäa unter den Schilden der Soldaten, werden ihre Themen 9 und 1 (in den Trompeten und Hörnern) gleichsam unter den Akkorden der Holzbläser

und dem chromatischen Geheul der Streicher in einer formlosen Masse zermalmt. Viermal noch, während der Vorhang sinkt, der zuckende Auftakt von 23 — oder ist es die Andeutung des Henkerstreichs (57, bezw. 47 f)? Das Geheimnis der Musik ist hier ebenso dunkel wie das Geheimnis des Todes.

Dies ist ein Bekenntnis zu Strauß und so habe ich, da es sich aus dem bisher Gesagten nicht unbedingt von selbst ergibt, auch mein besonderes Bekenntnis zu „Salome" abzulegen. Ich bin von ihr (jedesmal wieder! jedesmal mehr!) fasziniert, aber ich liebe sie nicht. Sie bedeutet mir den unerhörtesten Geniestreich seines Lebens, die unwahrscheinlichste Eroberung unbetretener, wundervoller Zonen, das reichste Stück musikalischen Urwalds voll fremdartig schauerlicher Pracht, von den Stimmen märchenhafter Vögel durchklungen, von schönen, gefährlichen Tieren bevölkert, von lasterhaft glühenden, trunkenen Farben durchsprüht, ein Erdstrich unberührter Natur, ein Höllenparadies — denn wer hier von Raffinement und artistischer Berechnung kalten Dandytums faselt, der ahnt nicht, wie unvergrübelt und unaufhaltsam die Musik aus Strauß hervorschießt, aus zwingendem Muß, ganz von selbst verständlich, so daß er jedesmal verwundert den Kopf schüttelt, wenn all dies ihm so völlig Gemäße immer wieder als überkompliziert, erklügelt, schwer faßlich, überladen empfunden werden konnte. Aber neben dem Riesenwurf der „Elektra", der freilich erst nach dem Auffinden des Salome-Wunderlandes gelingen konnte, erscheint mir die Welt des Herodes-Hofs klein und fern. Die Größe dieser finsteren Antike, der mänadische Rausch der entfesselten und doch im Tiefsten gebundenen Melodik, die Ballungen des zyklopisch rauhen Symphonischen zu ungeheueren Quadern — nach den zerstäubenden, tausendfältig flirrenden Farbenzerlegungen der Salome-Musik — der grandiose tragische Schritt dieser aufgewühlten Menschlichkeiten und die ungeheuere Befreiung aus unerträglicher innerer Spannung in der Himmelfahrt des dithyrambischen Ausklangs — wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! Die „Salome" mag genialer sein, neuer, wagnisreicher, und ist es ganz gewiß. Aber die „Elektra" — welche Unerbittlichkeit und Macht hat diese Musik! Welche Abgründe reißt sie auf und überfliegt sie! Welche Schicksalsgewalt ist in diesen Tönen! Welcher elementare Aufschwung zum Übermenschlichen, neben den Untermenschlichkeiten und Allzumenschlichkeiten der „Salome", die nur deshalb zu erdulden sind, weil sie vor die geistigen Hintergründe der Heraufkunft einer selbstlos edlen, lebensflüchtigen, entsühnenden Macht gestellt werden. Wobei nicht verkannt werden mag, daß nur — ich habe es dort auseinandergesetzt — die drei, vier wahrhaft weihevollen, von milder Größe und Andacht getragenen Stellen, in denen der Täufer sich zu gewaltiger Verkündigung sammelt, doch die Empfindung nicht auszulöschen vermögen, daß gerade seine Bußpredigten

von andren Bränden durchglüht sein müßten, um hier den rechten Ausgleich zu schaffen: hier ist zu viel Blasses, ja Konventionelles und Redseliges, zuviel Evangelium der Diatonik.

Als die „Elektra" neu war, haben nicht nur die Gegner in ihr eine Art Fortsetzung der „Salome", eine Transponierung ins Mykenische gesehen und ihr Entrüstungsgeschrei über den „smarten Sensationsmacher" Strauß erhoben, der sich nun endgültig als musikalischen Agenten des Maniakalischen, Unmoralischen und krankhaft Überhitzten intabuliert habe. Selbst die Anhänger hatten zu wenig Distanz, um gleich zu fühlen, daß die beiden Werke in gänzlich verschiedener Erde wurzeln und daß ihre Gemeinsamkeiten nur in sekundären Merkmalen, in geringfügigen Äußerlichkeiten der angewandten Ausdrucksmittel zu suchen seien. Auch ich muß gestehen, daß ich anfangs nur Verschiedenheiten der musikalischen Landschaft, aber nicht das völlig Inkommensurable beider Schöpfungen, das Fehlen jeglicher Verwandtschaft in Stil und Inhalt erkannt habe, und daß ich, von allem Blendenden und Sinnverwirrenden der „Salome" gefangen genommen, erst später die Hoheit und den Adel der „Elektra" empfinden lernte. Dann aber so unumstößlich, so ganz hingegeben dieser königlichen Innerlichkeit, dem erlauchten Pathos und der zermalmenden Sittlichkeit dieser Musik, daß ich jetzt weiß, mit welchem Maß sie zu messen und daß ihr nur die Nachbarschaft höchster tragischer Erhebungen, des Lear, der Orestie, des Tristan gebühren darf — und daß mir die Beziehung der Menschen zu diesem Werk ebenso zum Koëffizienten ihrer Art und ihrer Gesinnung wird, wie die zu Wagner oder zu Mahler. Nicht zu reden von den ärgerlichen Erheiterungen, die mir die Widersacher der kolossalen Schöpfung bereiten. Der famose Kritiker zum Beispiel, der nach der Erstaufführung emphatisch erklärte, „Ich für mein Teil lehne die ‚Elektra' ab" und der sich auch heute noch nicht erhängt hat, trotzdem er heute wissen (wenn auch nicht zugeben) dürfte, wie ungeheuerlich seine Blamage war und welch unbeschreibliche, erbitternde Komik in der namenlosen Überhebung liegt, die es gar nicht spürt, bis zu welchem Größenwahn sich ein winziges Ich aufbläht, das derart alle Qualitätsunterschiede zwischen einem Meister wie Strauß und ihm vergißt. Oder die anderen, die (immer noch) in der „Salome" und der „Elektra" eine Rezeptwiederholung sehen, über den äußerlichen Ähnlichkeiten des Mägde- und Judenquintetts, des Tanzes, ja der Nachtstunde, in der beide Vorgänge sich abspielen, die gänzlich andren Voraussetzungen und Erfüllungen der scheinbar gleichartigen Motive völlig übersehen und die sich zu alledem noch keifend und greinend über die Monotonie und die Armut an Abwechslung in dieser Aufeinanderfolge „Salome"-„Elektra" beschweren. Sie dünken einen wahrhaftig so wie der Geier des Prometheus, wenn er sich darüber beklagen wollte, daß er sich an dem Einerlei des täglichen Lebergerichts überfressen habe — und ver-

gessen dabei ebenso wie das gute Tier, daß nicht eigentlich sein Menü und seine Befriedigung wesentlich sei, sondern daß es als Peiniger eines Giganten dem Pfeil irgend eines Herakles aufgespart bleibt, der nach der Reinigung eines Augiasstalles hier gleich eine ebenso erfreuliche Betätigung fände.

Ich begreife jene, die sagen, Fidelio und der Freischütz, der Holländer und Lohengrin, Tristan und Hans Sachs seien ihnen brüderlich näher als Herodes und Salome; und die in dieser Musik zwar den Coup de foudre des Neuen sehen, der ihnen ungeahnte Wege blendend aufhellt, aber die selber diesen Weg nicht gehen wollen, weil ihr Herz eine andre Heimat sucht. Aber man hätte sich doch ruhig diesem Meister und Führer anvertrauen können, wohin immer er einen geleiten mochte. Denn auch sein Herz hat eine andre Heimat gesucht und gefunden als die erschlaffte und entartete Welt des untergehenden und als die barbarisch blutige, medusenhaft drohende des aufgehenden Altertums. Strauß selber ist von der Gestaltung des Abnormen, des unentrinnbar fesselnden Ausnahmsfalls zu der des menschlich Nahen, der schlichten Wärme, der kostbaren Gefühle der Einfachheit gelangt, die er an auserwählten Exemplaren der Menschheit zeigt (die Frau Marschallin, Barak), aber doch an solchen, die die Züge unsrer Nächsten tragen. Er hat gelernt, daß es nur einen wirklichen Opernhelden gibt, Herrn Jedermann, er mag historisch gesteigert oder ins Idyllische gerückt werden — und jene grandiose Welt des Hasses, des Grauens, der Fäulnis liegt so weit hinter ihm und seiner hellen von heute, daß er gar nicht mehr zu ihr zurückfinden zu können vermeint. Und doch: „Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Abend" — und an jedem, an dem wir ihr gegenüberstehen! Wie unwiderstehlich der geliebte abgefeimte Zauber dieser Verführung in Tönen! Mag sein, daß das Werk uns nicht bleibt, was es unserer Jugend war: die Standarte der jungen Kunst, das Kampfsignal gegen alles Überkommene, der Wappenspruch: In philistros! Aber sie bleibt der Zauberruf ins Wunderland; bleibt die Heroldsfanfare, die Mut zum Neuen gemacht hat, zur Konzentration, zum schärfsten Ausdruck, zur Rücksichtslosigkeit im Zuendedenken jedes Einzelfalles. Ob sie ein ewiges Leben führen wird, mögen spätere Zeiten entscheiden. Aber ihre Wirkung kann nicht mehr getilgt werden. Es sind die seltensten Künstler und die seltensten Werke, von denen man sagen kann, daß sie die Physiognomie ihrer Zeit mitgeformt haben, daß ohne sie das Wesen ihrer Kunst ein anderes Gepräge hatte und daß sie aus der großen Entwicklung dieser Kunst nicht mehr wegzudenken sind. Wie kaum ein andrer ist Richard Strauß solch ein Künstler, wie kaum ein andres ist die „Salome" solch ein Werk.

ELEKTRA

Tragödie in einem Aufzug

von

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Opus 58

Beendet in Garmisch 1908

Klytämnestra

Sie flieht gehetzt und keuchend durch die Räume,
In denen der Erschlagenen Geister wohnen,
Auf ihren Lidern lasten alle Träume
Von Mord und Schande und befleckten Kronen.

Ausgleitet oft ihr Fuß in nassem Blute,
Das über Stufen rinnt, in Lachen dampfend.
Schlachttiere stürzen, ins Genick geschlagen,
In Opferflammen ihren Leib verkrampfend.

Kein Schlaf. Aus jeder Ecke grinsen Schädel.
Dort hockt's und droht's. Verschwunden. Doch sie schauert.
Ihr schweres Auge blinzt: wie blaß und edel
Ihr Kind dort hassesblind im Hofe kauert . . .

Ein Bote. Endlich. Des Vergelters Ende
Verkündend. Und sie atmet. Frei der Qual . . .
Da kracht ein Beil — sie fühlt des Würgers Hände
Und hört das eig'ne Kind: „Triff noch einmal!" . . .

BESETZUNG:

8 erste Violinen, 8 zweite Violinen, 8 dritte Violinen, 6 erste Bratschen (später vierte Violinen), 6 zweite Bratschen, 6 dritte Bratschen. — 6 erste Celli, 6 zweite Celli, 8 Kontrabässe. — Kleine Flöte, 3 große Flöten (auch 2 kleine und 2 große Flöten), 2 Oboen, Englischhorn (auch dritte Oboe), Heckelphon, Es-Klarinette, 4 B-Klarinetten (2 B- und 2 A-Klarinetten), 2 Bassethörner, Baßklarinette (B), 3 Fagotte, Kontrafagott. — 4 Hörner, 2 B-Tuben, 2 F-Tuben (auch 5., 6., 7., 8. Horn), 6 Trompeten, Baßtrompete, 3 Posaunen, Kontrabaßposaune, Kontrabaßtuba, 6—8 Pauken (2 Spieler), Glockenspiel, Triangel, Tamburin, kleine Trommel, Rute, Becken, große Trommel, Tamtam (3—4 Spieler), Celesta (ad libitum bei Raummangel), 2 Harfen (womöglich zu verdoppeln).

„Guntram" war ein Bekenntnis und eine Selbstbefreiung. Die „Feuersnot": Anekdote und Polemik. Die „Salome" ein furchtbar schöner Traum und die unerhörteste, berauschendste, teuflisch holde Magie neuer Töne dazu, der bezwingendste Vorstoß in unentdecktes Musikland seit Wagner. Ganz Farbe, ganz Bild; man „sieht" mit den Ohren. Die „Elektra" ist „objektiv". Ist ganz Plastik. Und hat dabei eine Raserei der Leidenschaft, die nur der vermag, dem auch das Entsetzen zur Schönheit wird: die Leidenschaft eines Meisters des Lebens. „Salome": Klimt in Tönen. „Elektra": Rodin. Aber ein Rodin, der in Gold und Elfenbein bildet und wo es nottut, auch die Polychromie nicht ganz verschmäht. Einer, der die mykenischen Gräberfunde in ihrer urzeitlichen, barbarisch strotzenden Prachtfülle aus unserm Gefühl von heute neugestaltet.

Ein Werk allerhöchster Art. Monumental in einer Schönheit des Grauens, die lichtlos ist und doch im Glanz dithyrambischer Läuterung entläßt. Königlich in seinem düsteren Adel, der auch noch das Gräßliche durchdringt. Niemals zuvor war Strauß so zuchtvoll wählerisch in seiner Tonsprache, so ungewöhnlich und groß im Formen seiner Thematik. Dieses dramatisch-symphonische Gedicht ist ganz und gar abseitig von allem Gefälligen, allem Opernkram, aller Grammophonmelodik. Die Melodik, von der es überströmt, ist in ihrer verdichteten Fülle, ihrer erschütternden Herbheit, ihrem finster ekstatischen Aufruhr, ihrer durchaus in Extremen heimischen Ausdruckskraft derart sublimiert, ist in der Art, in der fortwährendes Außersichsein zu wunderbar intensiver, nur noch gleichsam im Inneren nachbebender Geschlossenheit gebändigt wird, derart neu und luzid, ist derart kühn dem Außerordentlichen verschwistert, daß sie zuerst gar nicht erkannt wurde, nur erschreckt hat. Gewiß: diese Musik wagt sich gerade in ihren grandiosesten Eingebungen sicherlich bis an gefährliche Grenzen ihrer Möglichkeit, entkleidet oft das Mittel der Töne, als wirkte es hier manchmal beinahe zu robust, sehr fremdartig all des Materiellen, und zwingt es zu Bildungen und Überschärfungen von bisher nie geahnter hypnotischer Seelenkraft im Ausdruck des Unsagbaren, Unsichtbaren, kaum mehr Erfüllbaren. Es haben beinahe zehn Jahre vergehen müssen, ehe sie als die unaufhaltsame, wunderbar flutende Gesangsfülle und als die grandiose Architektur erkannt wurde, die sie in Wirklichkeit ist.

„Wie schön war die Prinzessin Salome", haben einige höchst witzige Kritiker geschrieben, als die „Elektra" kam und dem üblichen Brauch gemäß

mit dem vorangegangenen Werk (dem es damals natürlich nicht anders erging) erschlagen werden mußte. Die guten Menschen schienen gar nicht zu ahnen, daß die Prinzessin Elektra aus ganz anderem Lande der Erde und der Kunst kommt und daß sie gar nicht bei der gleichen Schönheitskonkurrenz mittun könnte. Daß hier ein ganz anderer Stil gewagt und erfüllt worden ist; daß die beiden Werke, ich sagte es schon, kaum anderes gemein haben als ihren Schöpfer, dem man damals pünktlich nachsagte, er habe der „Salome" rasch ein ihr ähnliches Tondrama folgen lassen, um den Erfolg dieser Art auszunützen. Das ist sehr dumm und sehr ärgerlich; aber heute braucht man kaum mehr darüber zu reden. Heute weiß man, daß Strauß nach der „Salome" das Verlangen hatte, ein heiteres Werk zu schaffen; ein natürliches Verlangen, als Reaktion auf all das schauerlich Lockende, giftig Süße des furchtbaren Tranks, den er in diesen Tönen gebraut hatte — und nichts spricht mehr für den Künstler Strauß als die Überwältigung durch den „Elektra"-Stoff, der ihn nicht los ließ und dem er Gestalt und Musik geben mußte, auch wenn der Zwang, der ihn festhielt, das Wünschen fortschob, das er für das rechte hielt und das er dann erst im „Rosenkavalier" und in der „Ariadne" erfüllen konnte. Heute weiß man, daß es gar nicht möglich ist, die beiden Werke zu verwechseln und kaum, sie zu vergleichen. Trotzdem tun das manche noch heute; und es gibt dazu allzuviele, die auch hier von Hysterie und Perversität sprechen, das Ethische der Tragödie übersehen, das freilich erst durch die Musik ganz offenbar worden ist und wieder einmal Strauß den Sensationssucher schelten, der er nie war und ist. Ihnen, mit denen man sich immer wieder, trotz allem Ekel, abgeben muß, weil man es ihnen nicht gar zu leicht machen darf, und die ja zumeist die gleichen unerbetenen Konservatoren (will sagen: Einbalsamierer) sind, die im Erbe der Meister gerade das Zeitgebundene, die musikalische Tracht der Epoche gleichsam und nicht die von ihr freie Menschlichkeit hüten, die sich in ihrer ewig jungen Musik ausspricht, ihnen hat mein geliebter Oscar Wilde die rechte Antwort gegeben, der vielleicht kein ganz großer Dichter war, aber ein wundervoller Mensch und einer der herrlichsten Versteher der Kunst, dessen Worte ich deshalb immer wieder zu Hilfe rufe: „Gewiß ist, das Publikum benützt die Klassiker nur als Mittel, um den Fortschritt der Kunst zu unterbinden. Sie würdigen die Klassiker zu Autoritäten herab. Sie benützen sie als Prügel, um den freien Ausdruck der Schönheit in neue Formen zu hindern. Sie fragen den Dichter immer, warum er nicht wie ein andrer dichte, oder den Maler, warum er nicht wie ein andrer male. Wobei sie ganz der Tatsache vergessen, daß keiner von beiden länger ein Künstler genannt werden dürfe, wenn er es täte. Frisches Blühen der Schönheit ist ihnen völlig verhaßt; immer, wenn solch ein neues Blühen kommt, werden sie so böse und geraten so tief in Verwirrung, daß sie sich jedesmal zweier törichter For-

meln bedienen, fürs erste, das Kunstwerk habe keinen Sinn, fürs zweite, das Kunstwerk sei unmoralisch . . . Einen Künstler krankhaft zu nennen, weil er sich das Krankhafte zum Thema genommen hat, ist ebenso albern, als wollte man Shakespeare wahnsinnig heißen, weil er den „König Lear" geschrieben habe . . . Vom Standpunkte des Stils ist ein gesundes Kunstwerk jenes, dessen Stil die Schönheit des angewandten Materials durchschimmern läßt . . . Vom Standpunkt des Stofflichen ist ein gesundes Kunstwerk jenes, bei dessen Themenwahl einzig das Temperament des Künstlers maßgebend ist, ein Werk, das ursprünglich aus ihm fließt. Mit einem Wort, ein gesundes Kunstwerk ist jenes, das Vollkommenheit und Persönlichkeit vereint. Form und Inhalt können natürlich im Kunstwerk nicht gesondert werden. Sie bilden eine Einheit." Den Zeugen, denk' es, wählt' ich gut. Damit wird all das üble Geschwätz über die „Krankhaftigkeit" der Straußschen Musik endgültig erledigt, die selbst dort noch in Kraft und Gesundheit prangt, wo sie das Schauderhafte malt. Und all das sinnlose Zeug gegen den „Traditionsbrecher" Strauß, gegen die Unsittlichkeit seiner Stoffwahl (in „Salome" vor allem) und gegen die Wahrheit und Echtheit seiner Vielfältigkeit dazu, die aus den Nachtreichen der „Elektra" bis in die hell und froh strahlenden Höhen der „Ariadne" und der „Frau ohne Schatten" führt. Es wäre Zeit, daß derlei ein- für allemal zum Schweigen gebracht würde. Und daß die Mitlebenden endlich des schönsten Gefühls inne würden, das es gibt: einen ganz Großen mitten unter uns zu haben. Einen Bekräftiger und Verwalter aller großen alten Kunst in Tönen. Einen Pfortenaufsprenger ins Neue; einen der Seltenen, die nicht durch ihr Geschaffenes gelten, sondern durch dessen neu errungene Ausdrucksmöglichkeiten, von denen die ganze Generation von heute (und vermutlich die von morgen auch) leben kann. Und lebt.

Die „Elektra" ist das stärkste Zeichen dieser Größe. Dieses seltsam verwegene, abgründige, mysteriös gewaltige Werk steht unter strengstem Gesetz, selbst dort, wo die Musik zu Unmusik, Übermusik und Untermusik zu werden scheint: nichts ist Willkür, nichts destruktiv und deformierend. Die Thematik wächst in ihm, wie Kristalle wachsen, aus Amorphem ins Geformte; auch die überraschendsten und befremdendsten Stimmenüberschneidungen, die grellsten Ballungen disparater Harmonien sind innerlich gehört, kommen aus innerer Regel und Sicherheit und sind zutiefst von Ordnung und Folgerichtigkeit gebunden. Weil er ein Evolutionär und kein Revolutionär ist, alles auf eigene Füße und nichts auf den Kopf stellt. Was ihm die gewerblichen Umstürzler auch sehr verübeln: er ist für sie nur mehr ein verräterischer Reaktionär. Hoffentlich wird er sich darüber zu trösten wissen. Und eine gewisse Stelle aus dem „Till Eulenspiegel" pfeifen . . .

*

Jede große Tat hat etwas Pathologisches, wenn auch nicht im Sinne des Krankhaften: aber eine Art von Monomanie ist zu ihr nötig; das völlige Ausschalten alles andren Lebens, das intensive Sicheinstellen auf das Ziel bei völliger Selbstpreisgabe. Wenn sie nicht den ganzen Menschen absorbiert, wird sie nicht getan werden können. Das bedeutet noch keine Anomalie; auch wenn das Abnorme zur Tat wird. Denn das „Normale" ist das egoistische Beharren. Deshalb darf die Tat der „Elektra" nicht verkannt und mit Hysterie verwechselt werden. Im Gegensatz zur „Salome", in der sicher auch ein Stück Hysterie zu finden ist: das Übermächtigwerden nicht abreagierter Instinkte. Elektras Haß ist pervertierte Liebe. Wäre Agamemnons Mörder irgend ein Fremder, so würde sie das Werk der Rache wie eine Kindespflicht gegen den Vater betreiben, einzig von Schmerz, von Durst nach Vergeltung, dem Gebot nach Sühne gedrängt, und ihrem Gerechtigkeitsgefühl wäre genug geschehen, ohne daß sie selbst durch ihr Rachewerk und durch die schließliche Strafe in eine andere verwandelt worden wäre. Elektra aber rächt nicht nur den Vater. Sie rächt auch ihre Mutter an Klytämnestra, rächt es, daß das Bild der Mutter durch diese selbst zerstört worden ist, rächt mehr noch als die Tat selber das Grauenvolle, daß die Mutter dieser Tat fähig war; rächt ihre eigene Erniedrigung, und daß sie durch all dies ein Dämon geworden ist, der das Schandmal des Hauses austilgen muß. So vollführt sie ihre Tat auch in Kindespflicht gegen die Mutter: die Tote gehört wieder ihr und ist rein geopfert. Gegen den fremden Aegisth fühlt sie nur Verachtung; sie würde ihn gleich einem lästigen Insekt austilgen — die grandios fürchterliche Flamme ihrer Furie lodert nur gegen Klytämnestra, die sie doch einmal geliebt und die sich jetzt bis zur Unkenntlichkeit besudelt hat. (Fast unbegreiflich die Genialität, mit der Strauß sogar dies, die Kindesliebe von einst und den Abscheu von jetzt, in dieser ungeheuren Szene zwischen Mutter und Tochter komponiert hat!) Daß sie die Mutter als „Weibchen" gesehen hat, daß sie gewahr werden muß, wie erotische Dränge eine königliche Frau zu Schmach und Mord treiben können, rottet in ihr selbst alle weiblichen Instinkte aus und macht sie sogar ungerecht gegen Chrysothemis, die ganz Weib und nichts als Weib ist. Und daß Orest, der geliebte Bruder, der gleich ihr die Rache als heiliges Amt vollstreckt, zu der Tat fähig ist, die sie selbst auf sich genommen hätte, wenn die Botschaft seines Todes wahr gewesen wäre — dafür müßte sie eigentlich auch ihn hassen, der aus dem reinen Mann, und nur aus dieser Reinheit, zum Muttermörder geworden ist. Hier ist ein Konflikt, so ungeheuer, daß kein sterblicher Mensch ihn durchkämpfen kann. Elektra hätte sich getötet, wenn sie selber das Beil gegen die Mutter hätte schwingen müssen. So aber stirbt sie, noch ehe ihre Gefühle neuerlich verwirrt werden, stirbt mitten in ihrem höchsten Triumph, in ihrer Empfindung den Göttern nahe, vor dem innern Aug'

das entsühnte Bild des Vaters und der Mutter — die Worte versagen ihr, nur die in mänadischem Tanz geworfenen Glieder drücken die gewaltige Entspannung ihres Selbst aus, das sich eben in dieser Entspannung ins Nichts löst. Es ist nicht mehr die Erinnye in knechtischen Lumpen, die entseelt auf den Stufen liegt — sie ist als das atridische Königskind gestorben, das nicht leben konnte, weil es nicht zu vergessen und in dem blutigen Dunst des Hauses nicht zu atmen vermochte, und das sterben muß, um zu bleiben, was es war.

In schwarzen Flammen schlagen hier Ton und Wort vereinigt empor, werden immer höher, immer heller, bis sie in blendenden, weißglühenden Garben aufschießen und gleich einem leuchtenden Himmelskörper in der Nacht verschwinden. In diesem Werk hat auch die Musik ein Ethos, eine düster ernste Glut, wie sie Strauß vielleicht nur noch in der Deutschen Motette und in der „Frau ohne Schatten" erreicht hat. Man wirft ihm ja gerne vor, daß ihm die sittliche Höhe und die Monumentalität fehle, wie sie aus Beethovenscher oder Mahlerscher Musik spricht. Auch hier ein Mißverständnis. Die Monumentalität der „Elektra", der Motette, des „Heldenlebens", des Anfangs und Endes der „Ariadne" ist nur für den nicht ersichtlich, der sich durch die Polychromie und durch die bis ins letzte ausgefeilte Detailkunst dieser Musik ablenken läßt. Und die das ethische Maß, die hochragende Würde in diesen Tonschöpfungen nicht empfinden, verwechseln, so scheint es, das Ethische mit dem Tragischen (das es enthalten muß, während eine ganz untragische Sittlichkeit nicht nur möglich, sondern vielleicht sogar die höhere von beiden ist). Nicht, daß die Ernstzunehmenden unter solchen Zweiflern dem Menschen Strauß die Höhe sittlichen Empfindens absprechen wollen. Nichts wäre absurder. In seinem Leben und seiner Kunst ist er die Lauterkeit selbst, ist von aller Würde des Meistertums durchglüht und ist bis zur Unbesonnenheit der mutigste Streiter für Recht und Ehrfurcht, für alles Adelige und alle lebendig sich regende Kraft. Freilich: ein sozialistischer Gleichmacher ist er nicht und darf es gar nicht sein; der Einzigartige würde zum Lügner, wenn er es vorgeben wollte. Und in der Gesinnung, die man aus seinen Äußerungen aller Art herausfühlt, meldet sich hie und da etwas Rationalistisches, egozentrisch Einseitiges. Aber das macht es alles nicht. Das Wesentliche ist: fast in seinem ganzen Werk schweigt die Stimme des Unglücks, wie sie in seinem Leben geschwiegen hat. Haß, Gier, Raserei, Entsetzen — all diese finsteren Dämonen werden laut. Das Unglück nur einmal, eben hier, in der „Elektra". Hier ist der Meister des Glücks, des Lachens, des Rausches, des Lebens, mit einem Wort, mit all seinen lichten Gipfeln und seinen schauerlichen Abgründen, in den dunkelsten hinabgestiegen; in einen, der noch furchtbarer ist als jener der „Salome", weil in ihn nicht das Pathologische einer irregeleiteten Sehnsucht, sondern das bis zur

sittlichen Größe riesenhaft gewordene Gefühl des entgötterten Menschen hineintreibt, der sich das gestürzte Altarbild wieder heraufholen will. Mag sein, daß der Konflikt der Elektra nicht eigentlich tragisch ist und daß auch hier Begriffe verwechselt werden. Jedenfalls hat ihn der Musiker Strauß nicht tragisch, sondern dithyrambisch gefaßt. Das liegt im Wesen des Tondichters. Er ist, im Gegensatz zu Beethoven und Wagner, auch im Gegensatz zu Mahler, ein durchaus untragischer Mensch. Er ist nicht einmal ein Tragiker im Sinn des Dramatischen. Der Tragiker leidet unter den Dingen des Lebens; der skeptische Symboliker, der Strauß ist, steht über ihnen und spielt mit ihnen. Ich habe schon gelegentlich der Straußschen Symphonik darauf hingedeutet und dort gesagt: „Beim Tragiker bleibt immer ein Zwiespalt bestehen, ja, er lebt künstlerisch vom Zwiespalt, von dem ungelösten und unlösbaren Rest, mit dem ihm das Leben zu schaffen gibt. Bei Strauß löst sich alles. Weder in ihm noch in seinem Werk ist irgend ein Dualismus zu spüren. Nicht die Gegensätze, sondern die Tatsachen des Lebens sind sein Stoffgebiet und wo sie aufeinanderplatzen, lodert es zu einer reinigenden Flamme auf, die alle Tragik verzehrt und alle Finsternisse aufhellt, in denen wir gelebt haben." Das ist am stärksten in der „Elektra" zu spüren, die keine Tragödie, sondern ein Monolog ist und war; bei Hofmannsthal gewiß, bei Sophokles durch die chorische Wirkung verschleiert, die von Strauß freilich wieder durch das fabelhafte Gleichgewicht aller Teile, durch die Proportionen der Musik erreicht wird, die keiner Gestalt das Ihre versagt. Aber selbst aus dieser gräßlichen, aufwühlenden Hymne des Hasses wird man mit erhobenem Gefühl entlassen. Das liegt daran, daß Strauß hier gestaltet wie die alten Griechen. Nicht subjektiv, nicht mitleidend beteiligt, sondern betrachtend, aus einer Distanz, in der auch das Entsetzlichste zur Schönheit gelöst wird, und mit einer Phantasie, die ihn stark genug macht, sich nicht an die Schrecknisse zu verlieren, sondern sie durch Gestaltung zu überwinden und ihr zeitlos Unabänderliches ganz fühlen zu machen. „Was rein menschlich ist, ist göttlich und ist Gott." — Es ist freilich keine Romantikerphantasie. Aber es täte uns Not, daß in die Kunst etwas mehr Zucht und Logik und in die Gelehrsamkeit dafür etwas mehr Intuition käme. Auch dafür ist Strauß ein guter Lehrmeister gewesen: für exakte Phantasie und für phantasievolle Wissenschaft.

„Erlösen" kann nur die Musik. Der Holländer und Tannhäuser, Tristan und Brünnhilde werden nicht durch Senta und Elisabeth, Isolde und Siegfried erlöst, sondern durch die Klänge Richard Wagners. Und vollends Salome und Elektra werden erst durch die Straußsche Musik ihrem Erdenstaub, ihrer grauenvollen und gepeinigten Menschlichkeit entrissen und zu reinen Höhen entführt. Strauß, der, wieder einmal im Gegensatz zu Mahler, in seiner Totalität verflucht wenig Messianisches hat, wenig

vom Erlöser — in diesem ungeheueren Aufschwung des „Elektra"-Schlusses hat er's; in diesem gewaltigen Siegesreigen, der all den entsetzlichen, machtvoll rufenden Haß, der die Götter vom Olymp herabzuzerren scheint, entsühnt, und die von ihm Besessene und nun Freigewordene zu den Göttern des Olymps versetzt, hinaufziehend in unablässigem, immer höher und höher kreisendem Flug. Wer an Richard Strauß und seiner Musik, bei aller sonstigen Bewunderung, doch die eigentliche „Größe" zu missen vermeint, der gebe sich dieser unaufhaltsam aufwärtsschleudernden Dithyrambe ganz hin, erfühle, aus welchen Regionen er wieder in den Alltag zurückkehrt und sage es dann nochmals, ob er bei seinem Verdikt bleibt und ob er hier nicht von der Größe angerührt, von einer ehrfurchtgebietenden Kraft ethischen Ernstes emporgetragen worden ist.

Unter allen Werken von Richard Strauß ist keines, das an Ergiebigkeiten des Einfalls und der neuen Probleme, dabei an innerer Gesetzmäßigkeit der „Elektra" überlegen wäre — an Bezauberungen des Klangs, an Zuschärfung des Ausdrucks und an überraschender Prägnanz der musikalischen Charakteristik, die bis zu einer vor „Salome" kaum geahnten, weit über Wagner hinausschreitenden „Psychologie der Thematik" führt. Aber ihnen allen ist, meinem Gefühl nach, die „Elektra" überlegen in der machtvollen musikalisch-dramatischen Baukunst, die hier in einen ungeheueren symphonischen Triptychonbau aus zyklopischen Urmenschheitszeiten jede Einzelheit, in höchster Juwelierfeinheit ausgeschliffen, zu vollkommener organischer Einheit eingefügt hat. Diese Architektur ist erstaunlich. Ein gewaltiger dreiteiliger Portikus, dessen Seitenbögen wiederum in dreifacher Teilung geschwungen sind: Prolog der eifernden Mägde, Phantasie der Beschwörung in Elektras visionärem Monolog, das Hohe Lied des Mutterwerdens und der Weibbestimmung in den hinreißenden, ekstatisch andächtigen Klagen der Chrysothemis; die entsetzensvolle Ballade vom angstverwüsteten, entarteten Gewissen und den gräßlichen Blutträumen brandig gewordener Geilheit und verstörter Fürstlichkeit — der Mittelpunkt und der wildeste Geniestreich des Ganzen, die grauenhafte Klytämnestra-Szene, deren Klänge über alle Musik hinausreichen, nur mehr die Laute schwarzer, gespensterbevölkerter Nächte, rauchenden Opferblutes, klirrender Zaubersteine und einer verschwärten, in Fäulnis sterbenden Seele sind, Harmonien, die gleich Miasmen aus Gräbern wirken, gehetzte, gleich einer Schlinge zuschnürende, gleich Dolchen in spritzende Adern stoßende Töne, wenn Elektra der Mutter das Orakel ihres Geschicks in jauchzender, tödlicher Freude zuschreit. Und dann, als dritter Teil, der grandios aufgerichtete Schluß: Zwischenspiel vom Todesboten, Scherzetto des fortreitenden Dieners, Elektras Schicksalsruf an die Gleichgeschlechtliche in gierig umwerbender, die Schwester fast animalisch-körperlich überredender Melodik, Intermezzo des Beilsuchens in

den fürchterlich hastigen, wühlenden, grabenden, schauerlich monotonen Takten dumpf prasselnden Erdaufwerfens und über den Schollen scheint Agamemnons finsteres Gespenst riesengroß hinzuschweben; die Threnodie des totgeglaubten Heimgekehrten, Orests Erkennung und die schluchzend exaltierte Lyrik, von schmachvoll zerstörter Mädchenjugend und Mädchenschönheit erzählend, die durch ein schauerlich blutiges Rachegebot verzerrt und zerfleischt worden ist. Drittes Intermezzo: das atemlos wartende, irre Hin- und Herlaufen der auf den Todesschrei der Mutter harrenden Tochter in gräßlich huschenden, plötzlich von jäher Dissonanz zerspaltenen Tönen; der satanische Fackeltanz um Ägisth, atembeklemmend in der höhnisch lauernden, taumelnden Freundlichkeit, die im Orchester und in Elektras Gesang trunken-heuchlerisch laut wird; und der olympisch ansteigende Tanzhymnus am Ende, dieses In-die-Sterne-fliegen, der Lobgesang von Rache und Sühne, das Jauchzen und Stillwerden einer dem Körper entschwebenden Seele . . .

All das ist ungeheuer. Ist voll Macht der herben, lichtlosen, erst in ihrem Ausklang überirdisch glanzvoll aufstrahlenden, hoheitsvoll und siegreich entfesselten Melodik. Beispiellos ist der Beziehungsreichtum der Themen, die Prägnanz ihrer Eindeutigkeit und Vieldeutigkeit, die Herstellung ihrer seelischen Verwandtschaften, die Beredsamkeit ihrer ausdeutenden Kraft und ihrer psychologisch-dramatischen Entwicklung. Bewundernswert der Reichtum der inspirierten Motivbildungen und der durchaus sonderlichen gesanglichen Linie; bewundernswert die jähe, zuckende, fieberische Lebendigkeit dieser schließlich ganz und gar gesammelten und zu befreiter, ganz starker Einfachheit und Erlauchtheit aufstürmenden Orchestersprache, deren Farbenglut fast schmerzhaft intensiv, deren diffuser, vergabelter, durchbluteter, zerspritzender und doch immer wieder zu gedrungener Einprägsamkeit verdichteter Rhythmus unvergleichlich, sprühend, vielsagend ist, ja, deren optisches Bild allein schon ein helles Vergnügen bereitet, wie der Anblick einer fast rätselhaft komplizierten und dabei doch zweckhaften und präzisen Eisenkonstruktion. Und in der bei alledem fast kein kleinlicher Zug zu finden ist. Fast. Denn ich muß, hier wie überall, der Aufrichtigkeit des Bekennens nachgebend, doch sagen, daß es gerade in dieser Partitur Stellen gibt, die ich als kleinlich und ablenkend spielerisch empfinde. Es sind die (wenigen!) Stellen spezieller Wortmalerei, illustrierender Aufnahmen des Moments, die nicht nur durch ihre Realistik, sondern dadurch, daß sie musikalisch fremdkörperhaft aufgesetzt sind, die Reinheit der Linie oder der Farbe zerstören. Ich habe gelegentlich der Straußschen Symphonik über das Prinzipielle dieser Miniatur-Tonmalereien gesprochen, habe gemeint, sie, mit den wenigen Ausnahmen, in denen sie die Doppelberechtigung des Symbolisch-Deutbaren und des Thematisch-Eingeordneten haben und nicht nur realistische Scherze des

virtuosen Orchesterbeherrschers sind, aus der Symphonik fortweisen zu dürfen und ihre künstlerisch gerechtfertigte Anwendung ausschließlich der Dramatik zugesprochen. Aber auch hier muß scharf unterschieden werden. Auch im Tondrama wird der Wirklichkeitseindruck in Tönen, die realistische Illustration des einzelnen Wortes (nicht die sich von selbst ergebende der Gebärde, der körperlichen Bewegung oder der herrschenden Naturstimmung), künstlerisch wieder dann möglich sein, wenn das tonmalende Motiv zugleich übertragene, symbolische Bedeutung hat, oder wenn das Wort, das es in Tönen ausdrückt, sich auf szenisch Gegenwärtiges und Sichtbares bezieht und nicht nur gleichsam referierend wirkt. Ein paar Beispiele aus der „Elektra" werden das Gesagte klarer machen. Ich meine mit jenen Motiven, die ich bei aller Bravour ihrer Treffsicherheit als kleinlich und störend empfinde, nicht eines, wie das des todbringenden Beiles (vergleiche Beispiel 3 a), das in seinem scharfen Niedersausen und seinem splitternden Rhythmus freilich naturalistisch genug in seiner Tonzeichnung ist, aber das schließlich doch symbolischen Sinn hat und in diesem Doppelwesen von drastischer und dabei doch musikwidriger Wirklichkeitsnachahmung und sinnbildlich-dramatischer Bedeutung, wenn auch nur durch diese, künstlerisch gelten mag. Es wird ja auch wirklich zumeist in übertragenem Sinne und nur selten ausschließlich in tatsächlich illustrierendem verwendet. Das gleiche gilt von dem seltsam unheimlichen, klirrenden und funkelnden Thema der magischen Edelsteine Klytämnestras (34), von dem Motiv, das, beklemmend eindrucksvoll in seinem Zerren und Stöhnen, das Schleifen der Opfertiere kennzeichnet (25), von dem schaurig glitschenden, chromatisch dampfenden Motiv des vergossenen Bluts (10). Anders aber steht es mit den an sich verblüffend scharf und frappant gebildeten Themen, die nichts andres als realistische Lautmalerei sind: die wiehernden Pferde, die bellenden Hunde in Elektras erstem Monolog, die Geißelschläge in der Mägdeszene, der um die Hütten heulende Wind in dem herrlich jauchzenden Mutterschaftsgesang der Chrysothemis, das kleine, unglaublich suggestive Motiv des Ausspeiens (9) — um nur wenige und doch fast alle derartigen Episoden zu nennen. Hier ist bei aller Virtuosität, Geräusche und sogar Gegenstände des wirklichen Lebens in kleine Klangkomplexe einzufangen und höchst überzeugend wiederzugeben, und trotz der Erwägung, daß schließlich hier auch schon Symbolik ist, weil ja der „wirkliche" Laut und seine musikalische Gestaltung doch durchaus verschieden sind, ein Zuviel und auch wohl ein Überschreiten der Grenzen des Musikalischen nach der Seite des mißverständlich Realistischen und bloß Artistischen. Ein Zuviel vor allem, weil hier vorüberhuschende Nebensächlichkeiten des schildernden Worts zu wichtig genommen werden und weil dadurch eine Einzelheit, die bloß der gesprochenen Rede mehr Farbe und Anschaulichkeit zu geben bestimmt ist, durch

den Musiker überbetont und ungebührlich in den Vordergrund geschoben wird, ja sogar unter Zurückdrängung der eigentlichen wesentlichen Stimmung. Das Windesheulen im Chrysothemis-Gesang zum Beispiel verscheucht einen Augenblick lang geradezu die Hauptsache, den Ausdruck der Mutterseligkeit und der Weibeserfüllung. Dann auch: Musik ist überflüssig, die nicht ergänzt und durchleuchtet, sondern nur das gleiche wie der Dichter noch einmal sagt. Auch durch diese Verstärkung und Verdoppelung wird der hohe Stil des Ganzen durch diese nebenbei doch immer „aufgeklebt" wirkenden Miniatur-Illustrationen in unerfreulicher Weise durchbrochen. Und ein Überschreiten der Musikgrenzen bedeuten sie, weil das Reich, das sie umschließen, auch dann nicht das der alltäglichen Wirklichkeit ist und sein soll, wenn sie im Diesseits verbleibt und die Wunder der Natur und der menschlichen Seele verkündet. Es ist ein anderes, ob Wagner in seinem Orchestersturm das Unwetter schildert, das Siegmund durch den Wald treibt, ja den von heftigem Donnerschlag gefolgten Blitz, in dessen Schein er Hundings Hütte erblickt, als wenn Strauß in der „Elektra" durch den Klang der Rute, der Pauken und angerissener Streichertöne die auf die junge Sklavin niederklatschenden Peitschenschläge, und in den kreischenden Bläserakkorden und dem Keifen der Holzbläser das Geschrei der andren Dienerinnen malt und derart durch eine unwesentliche Episode die Stimmung des Moments, ja sogar die musikalische Charakteristik des Elektra-Charakters, wie er von den Allzukleinen gesehen wird, auf Augenblicke zerreißt. Aber diese Augenblicke dehnen sich für den Hörer merkwürdig lang; sie drängen ihn aus der wesentlichen Stimmung des Ganzen heraus in eine nebensächliche, aus der er dann schwerer zurückfindet als man es glauben möchte. Man wird ja auch zu bedenken haben, welcher Art das Werk ist, in dem derartige Wendungen auftauchen. Was in einer, zwar allgemein menschlich-gültigen und schon dadurch symbolischen, aber doch immerhin auf Abbilder der Realität gestellten Schöpfung wie dem „Rosenkavalier" noch gerade nicht verboten sein wird, das wird in einem Werk von solch finster großartigem, urmenschlich-mythischem Stil wie dem dieses ganzen herrlich nachtdunklen Mysteriums des Hasses, der „Elektra" und in andrem Sinne dem der „Salome" schon nicht mehr erlaubt sein. Und noch eines: es ist ein Unterschied, ob ein dem Hörer unmittelbar sichtbarer Vorgang (wie der rollende Stein im „Fidelio") im Orchestral-Hörbaren sein Äquivalent findet, oder ob einer, von dem nur beiläufig gesprochen wird, im Tonbild wiederholt werden mag — wobei ich sagen muß, daß ich schon jene Stelle im „Fidelio", auf die sich Strauß ja mit Recht berufen könnte, als musikalisch unorganisch, fragwürdig und zum mindesten diskutabel empfinde. Mag sein, daß auch in alledem nur noch Voreingenommenheit ist, daß später Geborene anders fühlen werden, daß sie auch in der Tondarstellung dieser Details,

die doch nicht eigentlich mit dem dramatischen Gedanken zusammenhängen, nicht nur eine lautmalende, eine bloß Reales „vortäuschende" Musik empfinden werden, sondern auch hier jene einzig wahre, die nicht Sprache der Dinge, sondern Sprache des Unsagbaren ist. Sicher auch, daß gerade Strauß, der „Diesseitigste" von allen, um so leichter dazu verlockt werden mag, jene Grenzen zu mißachten, die ohnedies nicht leicht in ihrer vollen Schärfe zu ziehen sind, und die dort beginnen, wo die Symbolkraft der Musik aufhört, als er einer von den Unersättlichen ist, die ihrer Kunst alles zutrauen und die es sich und den andern immer wieder beweisen wollen, daß es nichts gibt, das sich der Darstellung in Tönen entzieht, daß das Material des Klangs seinem Meister einfach zu parieren hat und daß das musikalische Genie den Begriff des „Musikwidrigen" nicht kennt. Nur daß er manchmal zu vergessen scheint, daß das „Kunststück" nur dort Berechtigung hat, wo es ein Stück Kunst ist. Daß nicht einmal der Artifex ein Fex sein darf und daß der Übermut des souveränen Allesvermögens hier Unheil angerichtet hat. Denn dieser Übermut ist die Ursache, daß Strauß von den Dummen zum „Programm-Musiker" gestempelt worden ist und daß dieser unerhörte Tonbaumeister mit den Verfertigern von musikalischer Schildermalerei oder mit symphonischen Jahrmarktsausrufern verwechselt werden konnte. Das mag der Hauptgrund sein, weshalb ich diese Stellen um so mehr hasse, je schrankenloser ich sie in ihrer Evidenz und ihrer Treffsicherheit bewundern muß. Denn sonst wäre ja zu sagen: daß die Momente zu zählen sind, in denen Strauß derartige Scherze des Metiers verübt, die immer wieder die fast unsinnige Vollkommenheit seiner vor nichts einhaltenden Technik, aber auch seine Naivität in der Freude am Gelingen dieser kleinen Bravourstücke offenbaren. Wenn hier mehr Worte über diese Art der (übrigens fast niemals weiterhin in den symphonischen Bau des Werks versponnenen, sondern gleich wieder vergessenen) Themen verloren worden sind, als sie selber Noten enthalten, so ist das nicht in der Wichtigtuerei des geflissentlich Fehleraufstöbernden geschehen, sondern in vollem Bewußtsein der Bedeutungslosigkeit dieser sekundären Partikelchen in dem monumentalen Guß des Ganzen. Weil es gilt, Grundsätzliches festzustellen und ein von den gedankenlosen Nachahmern mißverstandenes und mißbrauchtes Verfahren auf die Lebensgesetze der Musik hin zu prüfen. Es mag auch manchem wie ein Widerspruch erscheinen, wenn ich mich in diesem ganzen Buch zu Strauß als zu dem Meister und Erhöher unsres sinnfälligen Lebens bekenne und gerade dieser Sinnfälligkeit des Details gegenüber zu versagen scheine. Das wäre ein Mißverständnis. Ich glaube gezeigt zu haben, daß Musik nicht unbedingt metaphysisch sein muß und daß es herrliche Werke gibt, die es nicht sind. Aber sie muß Lebensdeutung bleiben, nicht Lebensabklatsch, muß im Geistigen wurzeln, nicht im Physischen, in das sie nur durch ihr Mittel, den Klang,

hinabreicht. Und daß dem bei Strauß fast immer so ist, bedeutet mir gerade das Verführerische seines so sehr auf Wahrhaftigkeit gestellten, allem Unsicheren und aller dämmerigen Phantasterei abholden phantasievollen Wesens. Das ist aber auch der einzige Einwand, der, meinem Gefühl nach, gegen diese gewaltig emporgewölbte, grauenvoll schöne und hoheitsvolle Schöpfung zu erheben ist. Sie ist wie der „Tristan" und wie die „Salome" etwas ganz und gar Einmaliges. Derart Extremes läßt sich nicht wiederholen. Es sind die seltensten Augenblicke, in denen sich Schrecknis und Gräßlichkeit zur Schönheit wandeln und keiner könnte sie zweimal erleben und zweimal nachschaffen, ohne sich zu zerstören. Spannungen von solcher Unerträglichkeit sind Ausnahmsfälle im Leben und in der Kunst und es ist mir durchaus begreiflich, wenn Strauß selbst das Gefühl hat, in die Regionen, in denen er damals weilte, nie mehr zurückkehren zu können. Hier wird nur das Außerordentliche laut. Selbst wo Anmut traurig das Haupt erhebt, zarte Erinnerung in entsetzliche Gegenwart tönt und ihr fletschendes, rasend keuchendes Grauen für Augenblicke verstummen macht, sind diese Klänge allem Wohlgefälligen fremd, sind in ihrer einsamen, schmerzlich lächelnden, edel blassen Innigkeit abseits von aller Süße und Weichheit, sind im Innersten adelig und abwehrend herbe. Und auch wo der Dionysiker Strauß spricht, wo Triumph und Sehnsucht und Tumult, unwiderstehlich und überschäumend, zu aufrührerischem Jauchzen rufen, in der ekstatischen Heiligkeit des Chrysothemis-Gesanges, in dem erschütternden Freudenschrei Elektras, die den Bruder erkennt, in dem Sturm und Flammenwerfen der feurig zum Himmel fahrenden Schlußode — selbst hier, wo der Glanz, das Lodern, die antreibende Energie Straußscher Jubelweise hinreißen wie kaum je zuvor, ist alles gebändigt von der Macht des innern Maßes, ist wie aus Gold getrieben, groß und frei und doch ohne das Ausschweifende allzu bequemer Sequenzensteigerungen, allzu bewährter Hymnendiatonik. Gerade hier aber feiert der Diatoniker Strauß einen seiner schönsten Siege: so vorsichtig und sparsam ist er eben in dieser Schöpfung, sogar in den wildesten Verklammerungen der Harmonik und auf den entlegensten Wegen der Modulation mit den Mitteln der Chromatik. Wenn etwas bewundernswerter ist als die Fülle und die Auserlesenheit dieser tragisch-reinen Elektra-Melodik und als die unwiderstehliche Einheitlichkeit dieser gleich einem einzigen feurigen Lavastrom ausgeworfenen Musik, so ist es dieses: wie hier einer, der ganz aufgebrochen ist, von tiefster künstlerischer Ordnung im Zwang von Form und Gleichgewicht gehalten und von jeder Maßlosigkeit und jedem Fehlgriff der musikalischen Kräfteverteilung bewahrt wird. Und auch: wie minutiös, wie feingegliedert, wie subtil in ihrem Maschengewebe die Thematik „gearbeitet" ist, die sich über das ganze spannt gleich einem schimmernden Stahlnetz, neben der Schärfe der Kontur und der musikalischen und dra-

matisch-psychologischen Wandlungsfähigkeit der Motive — mögen sie in verdichtetster Prägnanz die ursächlichen Empfindungen seiner Gestalten wie in ein stenographisches Sigel fassen oder gleichsam Motivporträts in frappanter und unverwechselbarer, melodischer und harmonischer Merkwürdigkeit und mit unentrinnbarem Merkzwang malen. Eine Strenge des Geschmacks, die Verwöhntheit einer hochmütig sorgsamen Bildnerhand, die keinen unwählerischen Strich, keine leutselige Wendung, keine Notbrücken für das billige Verstehen der Trivialen mehr duldet.

Ich kann und will auch hier keine thematische Analyse der „Elektra" geben; schon deshalb nicht, weil auch dies unnütze Wiederholung schon getaner Arbeit wäre: der vorzügliche Führer von Otto Roese und Julius Prüwer (Verlag Adolf Fürstner, Berlin) führt alle Motive und ihre Umbildungen in erschöpfender Wiedergabe an. Aber wieder kann ich es mir nicht versagen, den besonderen Stil des Werks im Einzelnen aufzuzeigen und die Genialität dieser Tonsprache in ihren thematischen Beziehungen, in der schicksalsmäßigen Entwicklung der Motive, im Erhöhen und Transparentmachen der seelischen Vorgänge zu skizzieren.

Gleich zu Beginn des Werks ist das thematisch-dramatische Verfahren des Tondichters in einem außerordentlichen Beispiel zu erkennen. Auch hier kein Vorspiel. Mit dem ersten Takt hebt sich der Vorhang — oder richtiger gesagt, das Vorspiel der „Elektra" besteht aus den drei Takten des Agamemnon-Themas (1), das gleich einem Wappen über einem mächtigen Tor hier über dem Portal des Ganzen steht. Auch hier eine jener elementaren Themenbildungen — es besteht eigentlich nur aus drei, beziehungsweise vier Tönen des zerlegten D-Moll-Dreiklangs — die aus dem Tonfall und Rhythmus eines Namens entstanden zu sein scheinen: „Agamemnon!" rufen die Hörner, Trompeten und die Baßtrompete im Verein mit allen Streichern, und das mächtig dröhnende tiefe D der Posaunen, Kontrabässe, Tuben, Pauken und tiefen Holzbläser zum drohenden Wirbel der großen Trommel gibt den dunkeln Hintergrund dazu. Ein vollkommen primitives Motivgebilde, aber unauslöschlich in seiner heroisch-schlichten Größe. Das ganze Werk steht unter seinem Zeichen und wer die unbegreiflichste Gabe des Musikers Strauß, durch Umbildung, Inbeziehungsetzen und frappant logische Entwicklung und Variation seiner Themen die inneren und äußeren Vorgänge schlagender und einprägsamer als Worte zu offenbaren, recht bewundern will, der verfolge einmal dieses eine Agamemnon-Motiv, wie es gleichsam zum Mithandelnden in dieser dramatischen Musik wird. Betrachte Beispiel 2, das wenige Takte später das Geschwätz der Mägde begleitet („Die Stunde, wo sie um den Vater heult") und in seiner Verkleinerung zeigt, wie die Heldengestalt des Agamemnon von den Augen der Niedrigkeit gesehen wird; vergleiche 5 a, wo es in den Flöten und im Englischhorn stöhnt und die um den Vater

seufzende Tochter versinnbildlicht; vergleiche 44, wo es in drängendem Prangen Agamemnons kraftstrotzendes zweites Kind, oder 59, wo es seine „durch Haß und Elend entstellte Tochter"*) symbolisiert, die wieder (in 61 b) in neuer Schönheit aufblüht. Dies sind nur wenige aufs Geratewohl herausgegriffene Beispiele und so ließe sich jedes der beherrschenden Themen in seinen dramatischen und musikalischen Schicksalen verfolgen. Es ist ein Verfahren, das sich, von der „Feuersnot" an bis zur „Frau ohne Schatten", immer konsequenter und bewußter zu ganz besonderem Stil entwickelt. Durch diese Art der thematischen Durchbildung wird ein immer vollkommenerer symphonischer Bau geschaffen, der sich in jedem neuen Werk immer organischer in weiten und substanziell immer mehr vereinfachten Bogen hinspannt, bis in den letzten Schöpfungen diese Thematik sogar auf die Singstimme übergreift und durch solche absolute Verschmelzung des dramatischen Gesangs mit der nunmehr in jeder Szene zu völlig geschlossener Form gelangenden Architektur der Motive jene Synthese von Dramatik und Symphonik erreicht wird, die von den Nachkommenden vielleicht als die entscheidende Tat des Dramatikers Strauß empfunden werden mag.

Kehren wir zum Anfang zurück. Die Mägde stehen am Brunnen und tun, was Mägde zu tun pflegen: sie klatschen über ihre Herrschaft. Aber ihr Geschnatter wird durch Elektra unterbrochen, die aus dem Hausflur gelaufen kommt, um ihre allabendliche Andachtsstunde mit dem Geist des gemordeten Vaters zu halten, und jäh wie ein scheues Tier zurückspringt, als sie das Gesindel erblickt, das beim Mord ihres Vaters unwissentlich mitgeholfen hat und durch die Greueltat nicht aus diesem Bluthaus verscheucht worden ist. Das grell in den Streichern blitzende Beilmotiv (3 a) mahnt sie daran; in den gedämpften Trompeten schildert ein heftig aufschnellendes Motiv (3 b) Elektras Zurückweichen ins Dunkel; den haßerfüllten Blick aber, den sie den Mägden zuwirft, meint man in dem in allen Geigen und der Oboe aufglühenden Thema von Elektras Haß (4) funkeln zu sehen. Dieses kleine Motiv mag eines der bezeichnendsten Beispiele für das vorhin Gesagte geben; es ist in seinem Aufzüngeln, seiner bösartigen Heftigkeit und dem Akzent des Schmerzes, in den es ausklingt, durchaus unrealistisch, durchaus symbolisch, der vollkommene musikalische Ausdruck für einen Seelenzustand. Aber es ist noch mehr: es zeigt auch, daß dieser Haß kein primärer ist, sondern daß hier das fürstliche Wesen eines Königskindes durch ein grauenvolles Erlebnis zu solch monomanischer Wut verstört worden ist — man betrachte Thema 8, in dem das Königliche des Atridenstammes ausgedrückt wird, wird sehen, daß das Haßmotiv 4 nur eine

*) Ich entnehme diese und andre unter Anführungszeichen gesetzte Bezeichnungen der Themen dem „Elektra"-Führer von Roese und Prüwer, in der Voraussetzung, daß sie von Strauß selber stammen.

Verzerrung dieses Themas ist und wird dann bei 16 c, wenn Elektra von Vergeltung, Triumph und Siegestänzen träumt und diese beiden Themenvarianten zum Ausdruck freudig-trotzigen Jubelreigens werden, die Deutlichkeit dieser Tonsprache und die Besonderheit ihres Meisters ein- für allemal erkennen. Wiederum eine Umbildung des Agamemnon-Themas bei der Anführung von Elektras Worten: „Ihr sollt nicht schmatzen nach meiner Krämpfe Schaum" — der ganze Schmerz, der sie bei solchen bittern Hohnreden durchwühlt, spricht aus den Tönen (5 b). Aber gleich auch ihr hochgemutes Wesen in dem darauffolgenden Motiv 5 c, während die Qual, die in ihrem Innern frißt („Ich füttere mir einen Geier auf im Leib" — vgl. 39!), wiederum durch das Agamemnon-Thema bezeichnet wird, das wie in einem Erschauern weiterklingt (5 e) und in seinen Sequenzsteigerungen gleich immer höher gestreckten gerungenen Händen wirkt. Weiter das Gekreisch und die geschäftige Schwätzgier der Mägde: „Wär' sie mein Kind, ich hielte, ich, sie unter Schloß und Riegel." Hier zum ersten Mal das Thema des Orest (6), dessen Fernsein ja auch die Ursache ihres gefährlichen Wesens ist. Das Thema selbst merkwürdig verwandt mit dem des herabsausenden Beils — auch hier offenbar symbolisch gemeint: der kommende Muttermörder steht in Tönen vor uns. Dann wieder eine charakteristische Motivaufstellung; die eine Magd bedauert Elektra: „Sind sie dir nicht hart genug mit ihr?" Eine Umkehrung des Agamemnon-Themas, die ungefähr in der Stimmung von 5 b weitergeführt wird, zeigt hier in der einfachsten Logik sein zur Sklavin herabgewürdigtes Kind, das sein edles Blut verleugnen muß und von den Dienenden bemitleidet wird. Wunderbar blüht dieses Thema bei den Worten der jungen Magd auf: „Ich will vor ihr mich niederwerfen" und in milder Hoheit glänzt hier zum ersten Mal das Motiv des Königlichen im majestätisch-reinen Klang der Hörner, Oboen und des Heckelphons (8). Höchst drastisch und beinahe ergötzlich nun, wie all diese Motive des Herrschenden sich mit dem aufgeregten, boshaft sich überschlagenden Geschrei und dem zungenfertigen Aufruhr der Mägde vereinigen, die im Durcheinander von Elektras Beschimpfungen erzählen; nicht nur in der Behandlung der ordinär gellenden Singstimmen, sondern auch im symphonischen Tumult des Orchesters. Hier auch das schon als besonders charakteristisch angeführte und als falsch naturalistisch bekämpfte Motiv des Ausspeiens [„Die ausspie vor uns" (9)] und das unheimliche, glitschende, zäh schlüpfrige des vergossenen Blutes (10). All das ist höchst lebendig, ist sogar dramatisch charakterisiert durch die unterschiedliche musikalische Darstellung, die die einzelnen Gestalten differenziert und doch als bloße Gattung verwandt hinstellt, und ist dazu, rein musikalisch exponierend, von Wichtigkeit, weil die bedeutsamsten Themen schon hier aufgestellt werden. Trotzdem habe ich gegen diese Mägdeszene, deren thematische Gliederung im einzelnen

hier nicht geschildert zu werden braucht, meine Bedenken. Eine der Hauptwirkungen der „Elektra" ist vielleicht diese, daß fast die Hälfte des Werks vorübergehen muß, ehe eine Männerstimme erklingt, und daß Orests ruhevoller Bariton nach all der wahnwitzigen Erregtheit hoher Frauenstimmen einen doppelt beschwichtigenden und feierlichen Eindruck macht. Vielleicht ist es ein Gedanke von ähnlicher Ökonomie im Gebrauche seiner Mittel, wenn Strauß den auf diese Szene folgenden andachtvoll-ekstatischen, ernst beschwörenden Monolog der Elektra gerade durch den Gegensatz zu dem vorhergegangenen giftigen Gekrächze der Mägde und ihren wüsten Scheltreden zu besonders ruhevoller Macht und priesterlicher Hoheit des Ausdrucks bringen will. Aber ich habe die Empfindung, daß das Gegenteil erreicht wird. Die Mägdeszene wirkt schon dadurch bloß unruhig und beunruhigend, daß sie zumeist durch minderwertige Besetzung geschädigt wird, die durch Krampfhaftigkeit im ängstlichen Treffenwollen der schwierigen Intervalle jede Natürlichkeit und Deutlichkeit des Gesangs vermissen läßt; man versteht zumeist kein Wort in diesem Getöse und wird ungeduldig. Daran ist schließlich der Tondichter unschuldig. Aber diese Mägdeszene wirkt auch, rein akustisch, erdrückend. Sie ist, um es mit einem bösen Wort zu sagen, zu lärmend, ist vielleicht im Ton, von Anfang an, zu wichtig genommen und stumpft dadurch gegen den Monolog Elektras ab, dessen Beginn auf halbbetäubte, nicht auf gesammelte Zuhörer trifft. Wieder einer jener Fälle, in denen der Musiker Strauß, der hier wirklich das „Musikwidrigste", nämlich gesindelhaftes Schmähen und Dienstbotenniedrigkeit, in Töne zwingt, mit ihm durchgegangen ist; und wieder meldet sich die Frage, ob Strauß ein wirklicher Dramatiker ist, der mit aller entscheidenden Sparsamkeit und aller Unbarmherzigkeit gegen jedes Zuviel alles nicht unbedingt zum dramatischen Gedanken Gehörige ausscheidet und wär' es noch so reizvoll — oder „nur", und dieses „nur" ist ein „mehr", ein Musiker, der alles andre vergißt, wenn seine Töne laut werden und dem Höchsten und dem Gemeinsten Stimme geben. Man denke an das überwältigend tragikomische, mit verblüffender Kaustik einsetzende, aber sich dann in Weitschweifigkeit verlierende Judenscherzo der „Salome", denke an die Duellszene im „Rosenkavalier", ja sogar an die Zerbinetta-Arie und an die vorletzte Szene im Färberhause der „Frau ohne Schatten" und man wird wissen, was hier gemeint ist. Freilich wird man ebensoviele Beispiele anführen können, in denen der Dramatiker Strauß den bezwingendsten Eingebungen des Musikers Einhalt gebietet, wenn der dramatische Gedanke es erfordert. Hier will keine Regel passen und ist doch vielleicht ein Fehler darin. Ein Künstler wie Strauß ist eben nicht in eine abstrakte Formel abzuziehen; er ist kein ausgeklügelt Buch, sondern ein Mensch mit seinem Widerspruch.

Weiter. Elektras Monolog. Er wirkt, als ob man durch den engen Vorhof

eines Tempels jetzt erst in seinen gewaltigen Raum einträte. Wie ein Portikus steht dieses monumentale Musikstück da, unverziert, in ganz großen Maßen, nur durch die Größe der Gliederung und sein prunkhaftes Material zu tragischem Ernst und hoher Andacht stimmend. Merkwürdig, daß das tektonische Prinzip der Dreiteiligkeit, unter dessen Gesetz das ganze Werk zu stehen scheint, selbst im Einzelbau dieser symphonisch-dramatischen Szenen zum Ausdruck kommt. Auch dieser Monolog wölbt seinen Bogen in drei Teilen: Agamemnons Beschwörung, die quälende, immer wieder in unvermindert gräßlicher Evidenz sich einstellende Vision seiner Ermordung, schließlich das Triumphal geträumter Sühne und Rache — in diese Elemente hat der Musiker die Kontinuität des ununterbrochen fortlaufenden Wortmonologs zerlegt, um seine antik-großartige musikalische Form hervorzutreiben und die Teile wieder zu höherer Einheit zu verbinden. Eine ganz kurze Einleitung; noch gehört Elektra sich selbst, noch ist sie nicht entrückt, nur ihr Haß ist ihr Gefährte. Das wird in wenigen Takten unvergleichlich ausgedrückt. In wilder Kraft, jäh zustoßend, droht das Thema des Hasses (4) aus den Geigen und findet im Englischhorn und Heckelphon sein Echo; ihr Seufzen um den Vater (das Agamemnon-Motiv in der Form 7 a) und das Motiv des fernen Orest sprechen aus, was ihr Gemüt bewegt und diesen Haß entzündet hat, schmerzhaft zart in ganz leiser und vielleicht gerade dadurch fast unerträglicher Intensität. Dann die feierlich-düstere Anrufung des Geistes des Erschlagenen: das Thema des Königlichen (8), mächtig und gelind im Klang der Posaunen und Hörner, während Elektras Anruf „Agamemnon!" das Motiv des königlichen Vaters (1) in der Singstimme und den Streichern heraufholt. Dann zu den Worten: „Wo bist du, Vater?", das aus 1 entwickelte Thema der Klage um Agamemnon (7) und die Erinnerung an den Bruder; das Orest-Motiv (6) geht in das des Königlichen über; was in dieser Fürstenfamilie edel ist, sammelt sich im Geist um sie in diesem Augenblick der Weihe: „Es ist die Stunde, unsre Stunde ist's!" Ganz leise klingt ein Motiv des vergossenen Blutes an (10), da sie der Mordtat gedenkt, und das Thema der Gattenmörderin Klytämnestra (12), das des buhlerischen Aegisth (13 — ungemein charakteristisch in seiner sich wiegenden, unbedeutenden Selbstsicherheit) werden wie in entsetzlichem Hohn durch das Blutmotiv 10 verkittet. [„Dein Weib und der mit ihr in einem königlichen Bette schläft" — furchtbeklemmend, wie beim Aussprechen des Wortes „königlichen" das Thema von Elektras Haß (4) sich gleichsam über das der Klytämnestra (12) stürzt und von der machtvoll rufenden Singstimme übertönt wird.] Grauenhaft anschaulich dann die Schilderung der Bluttat; unheimlich raunt die Singstimme, um immer mehr zu heiligem Zorn anzusteigen, und aus dem ganzen Orchester scheint es wie aus roten Sturzbächen des Bluts zu rauchen. In dem zweiten Blutmotiv (11) und seinem chromatischen Rieseln und Glit-

schen, in einem gleich spritzenden Adern wirkenden kleinen Thema der Fagotte, in den gleich immer größeren, stockenden Lachen sich hinbreitenden Streichertremoli wird ein entsetzliches Gemälde gemalt. Symphonie in Blutrot würde Whistler es nennen und es wird durch das Unartikulierte der Musik, die in der Schilderung dieses Rinnenden und Strömenden nicht zu plastischen Motiven verdichtet werden kann, grausig erhöht. Dann aber, als löste sich ein Standbild aus Nebeln, immer schärfere Umrisse der Thematik: Agamemnons Geist schwebt auf (14), während die Tochter wieder sein starres, offenes, zum Hause hereinsehendes Auge vor sich erblickt, und in diesem großartig von Oktave zu Oktave aufschwebenden Motiv der Posaunen und Trompeten weht es einen wirklich wie eine gespenstische Erscheinung aus der Homerischen Welt an. Unvergleichlich dazu die Energie der Singstimme, deren Linie das Thema des rächenden Vatergeists (bei den Worten „Ein königlicher Reif von Purpur ist um seine Stirn") in sich aufnimmt und mit höchster, schmerzlich-hoheitsvoller Bestimmtheit abschließt. („Der speist sich aus des Haupts offener Wunde.") Und jetzt scheint der ganze Raum des Schloßhofs von Agamemnons Geist erfüllt zu sein; durch die Instrumente des ganzen Orchesters fliegt Motiv 14 auf, die Sehnsucht nach dem fernen Bruder (6), ihre ungebrochene, königliche Empfindung (8) verweben sich zu einem einzigen, großen Gefühl: „Vater, ich will dich sehen, laß mich heute nicht allein" (7) — „Zeig' dich deinem Kind." Und nun, diesen zweiten Teil abschließend und gleichzeitig der thematische Höhepunkt des Bisherigen, das wichtigste Tonsymbol des Ganzen und gleichzeitig in seiner harmonischen, wie aus klaren, jungen Mädchenaugen blickenden Schönheit, eine der wunderbarsten Eingebungen des Werks, das Thema der Kinder Agamemnons (15). Es beherrscht jetzt (auch in mancherlei Varianten, wie z. B. das gleichsam entartete 16 a) im Verein mit den bisherigen Motiven die grandiose Symphonik des nun folgenden Rache- und Triumphgesangs. „Vater! Agamemnon! dein Tag wird kommen!" Gewaltig steigt Agamemnons Geist auf (14) und sein Antlitz wird kenntlich (1). „Von den Sternen stürzt alle Zeit herab. So wird das Blut aus hundert Kehlen stürzen auf dein Grab." Wie in rasendem Rachejubel singen die Holzbläser unter jauchzenden Trillern das Motiv der Agamemnon-Kinder (15 vgl. 16 a), aus den Geigenfigurationen scheint es wie aus verschütteten Urnen zu fließen und das Motiv der Agamemnon-Klage (7) steigt in den Posaunen und den tiefen Streichern fast zu froher Feierlichkeit an. Wieder das Thema des vergossenen Bluts (11 — „Und in einem Schwall wird ihres Lebens Leben aus ihnen stürzen"). Immer höher steigt Elektras Triumphlied an, zunächst von den Themen 7 und 15 beherrscht; bei den Stellen „Und wir schlachten dir die Rosse, die im Hause sind" und „Wir schlachten dir die Hunde, die dir die Füße leckten", jene vorhin angeführten Tonmalereien, deren wirklich-

keitsvortäuschende Kraft sich so stark vordrängt, daß sie eben doch die symphonische Verkettung der ununterbrochen fortlaufenden Motivsymbole zu sprengen scheinen. Dann aber, musikalisch ebenso reizvoll wie seelisch deutsam, in seinem Wechsel von Dur und Moll, der doch das Feuer des Ganzen nicht abdämpft: der in wilder Trunkenheit himmelansteigende Siegeshymnus der Rächerin Elektra, immer ekstatischer und heller in seinem Ansteigen (16 a — man achte auf die Entwicklung aus dem Agamemnon-Thema 1, die aus der Unterstimme des zweiten Takts am deutlichsten wird). Selbst Elektras Haß (4) wird zum Hymnus und Reigen (16 b), bis sich schließlich alles zu schauerlich großartigem Rhythmus auflöst (16 c), der dann das Thema der Agamemnon-Kinder auf seine Flügel nimmt (16 d) und zur letzten Höhe trägt. Grandios, wie das vergrößerte Orest-Thema in diesen stampfenden, taumelnden Rhythmus eines wahnwitzigen Tanzes hineingezogen wird und wie endlich selbst das Agamemnon-Thema, hell in Dur aufflammend, wie von allen Schlacken des Irdischen gereinigt, dieses mächtige Totentanzlied abschließt. Ein Orchesternachspiel von bloß 16 Takten, aber von unerhört hinreißender Gewalt des Enthusiasmus: über den immer weiter hämmernden Rhythmus, in dem man fast das Herz der Welt pochen zu hören meint, schwingt sich, wie aus aller Enge und Trauer befreit, das Thema der Agamemnon-Kinder (15); das zum Tanz verklärte Haßmotiv der Elektra (4 = 16 b) schließt sich an, das vorhin so beklommen aufseufzende Agamemnon-Thema 5 b jubelt in höchster Freudigkeit auf und aus den Tiefen scheint der versöhnte Geist des Ermordeten in lichter Majestät emporzusteigen.

Vom Überirdischen ins Irdische. Elektra wird aufgescheucht; im Tonfall ihres Namens klagt der Schwester Anruf „Elektra!“ (17). Elektras Wundheit, ihre widerstreitenden und häßlichen Gefühle bei jeder Berührung mit andren Menschen können nicht unübertrefflicher in ein knappes Tonsymbol gefaßt werden, als in dem disparaten H-Moll und E-Moll der ganzen Motivbildung, und wie vollends die Gegenwart Verwandter auf sie wirkt, zeigt ihr angewiderter Ausruf „Ah, das Gesicht!“ und das gleichsam im Ekel verzerrte Agamemnon-Motiv (17 a), in dem sich ihr Widerwille gegen das dem Vater ähnliche Gesicht der Schwester ausdrückt. Sie weist sie fort; aber Chrysothemis hebt wie abwehrend die Hände — und wie solche Hände im Ausdruck mißhandelter Mädchensehnsucht und unschuldigen Kummers, wirkt ihr zart beschwörendes und klagendes Thema (18). Von einer Beredsamkeit ohnegleichen die Themensprache bei Elektras Worten: „So hob der Vater seine beiden Hände (18, 7 a), da fuhr das Beil hinab (3 a) und spaltete sein Fleisch (14 in der Singstimme, 4 in den Kontrabässen). Was willst du, Tochter meiner Mutter?“ Hier zwei Themen der Klytämnestra; zuerst ein schattenhaftes, dumpf, lasterhaft, sinnlich (19), das zweite genial in seiner Verwandtschaft mit dem Motiv ihrer Kinder

(15), aber schauerlich, wie aus bösen Träumen aufleuchtend (20). Das Motiv der Mörderin Klytämnestra (12) gleich darauf. Dann, während Chrysothemis der Schwester zuflüstert: „Sie haben etwas Fürchterliches vor", ein geducktes, schleichendes Thema (20 a), das die fortwährende Angst der Chrysothemis ausdrückt; und weiter das der mordenden Mutter (12) und das des Aegisth (21 = 13) zu den Worten „Nun, meine Mutter und jenes andre Weib, die Memme Aegisth, der Heldentaten nur im Bett vollführt" — höchst geistreich, wie das eitel dahintänzelnde Motiv sich dann, zu gleichmäßigen Triolen gelöst, gleichsam zur Ruhe begibt (21 a). Wieder das Angstmotiv der Chrysothemis (20 a — „Sie werfen dich in einen Turm"), das der Mörderin (12) und das Thema des vergossenen Bluts (11 — variiert), wenn Elektra in Grimm und Ekel aufschreit: „Mach' keine Türen auf in diesem Haus!"; und in grandioser Unerbittlichkeit die gleich einem Todesurteil vernichtenden Töne: „Und wünsch' den Tod und das Gericht herab auf ihn und sie." Jetzt der wundervoll hinflutende Ausbruch der Chrysothemis, in dem alle Weibessehnsucht, alle Mädcheneinsamkeit, alle Muttertreue und alle klägliche Gebundenheit einer unschuldig Mitverstrickten zu Klängen eines symphonisch gehobenen Gesangs werden, dessen gelbleuchtende Es-Dur-Diatonik irgendwie die Vision schwellend reifer, goldener Garben, reicher, schwerer Kränze, duftender Früchte weckt. Reigen der Mutter Erde, Gesang der Fruchtbarkeit neben dem der Sterilität, der zeugenden und gebärenden Liebe neben der Diatribe des knochenarmigen, fackelschwingenden Hasses, Triumph des Lebens gegen den schließlich siegreichen und doch zu allerletzt dem Leben unterliegenden Triumph des Todes in rächendem Mord. All das in einem Strotzen reifer, müheloser Melodik, von der die Idioten die witzige Bezeichnung „Chrysothemis-Walzer" hatten, weil ein drängender Dreivierteltakt, mag er auch der einzige sein, der den Rhythmus des Unerfüllten gibt, des Ungleichmaßes und des heftig Begehrenden, für diese Kilometerohren keine andre Vorstellung als die der ihnen gemäßen Walzerlaszivität zu erwecken vermag. Sie hören an dem Hymnus des Irdischen vorbei, der (in der Wendung 22 a des Auftakts dann höchst eindrucksvoll weitergeführt), in einem jähen, leidenschaftlichen Hervorbrechen, synkopisch antreibend, in heißer Ungeduld hochsteigend, gleich einem siedenden Strahl aufschießt (22); nicht die subtile Verwebung der gleich unsichtbaren Kinderstimmen durcheinanderrufenden Teilmotive und Themen (als Beispiel nur die Stelle „Mir ist, als rief' es mich": das Agamemnon-Thema 1, die Andeutung des Chrysothemis-Motivs 18, dazu die Wendung 22 a, immer wieder ansetzend und wie ein Echo der gleichzeitigen verlängerten Melodie 22 — der „psychologischen" Ausdeutung bedarf es wohl nicht!). Wie schwer lastet 5 c (= 1) in der Tiefe, während 22 a, furchtsam stockend, immer wiederkehrt („Ich habe solche Angst"), wie flehend, in gesteigerter Gebärde, bittet das

verlängerte Chrysothemis-Motiv 18 „Hab' Erbarmen", und mit welcher nachdrücklichen Größe offenbart das wuchtig hinschreitende Thema des Königlichen die fast ehrerbietige Liebe zu der fürchterlichen Schwester, trotz aller Vorwürfe: „Du bist es, die mit Eisenklammern mich an den Boden schmiedet! Wär' nicht dein Haß (4 mit 8 verbunden!), sie ließen uns ja heraus. — Schwester, ich will heraus!" Wie hier gleich stoßendem Schluchzen der Beginn des Chrysothemis-Themas aufweint, dazu Motiv 22 a wie ein Händeringen sich immer höher streckt, immer weiter, bis endlich die Melodie 22 (imitatorisch mit ihren ersten drei Takten verschränkt) wieder losbricht, wie das Chrysothemis-Motiv zu „Eh' ich sterbe" in der verlangsamenden Vergrößerung (18 a) zu „will ich auch leben", aber kräftig, fest, in lebhaftem Dur der genaue Ausdruck dieser rasch wechselnden seelischen Spannungen ist und jetzt diese Dithyrambe der Mutterschaft erklingt (23), hemmungslos in wehvoller Sehnsucht jauchzend, in einem knospensprengenden Blütentreiben, saftgeschwellt in ihrem hinreißenden melodischen Sturm — das gehört zu den zwingendsten Eingebungen des Melodikers Strauß und ist in diesem Werk doch nur Episode und symmetrisches Kapitäl im Säulenbau. Die zweite Chrysothemis-Szene ist der Gegenpfeiler dieser ersten, die wiederum der vollkommene Kontrast zu Elektras Monolog ist. Der Gegensatz von Diesseits und Jenseits, der in ein Zwischenreich, in das des Traums und der Visionen eines gemarterten Gewissens führt; wiederum in vollkommenem Kontrast die nächste Szene: die der Klytämnestra und ihrer Tochter. In ihren seltsam quälerischen, überreizten und überwachen Klängen, in den verschwebenden Konturen der wie hinter dämmerigen Schleiern hervorschimmernden Thematik und in der überzeugenden und doch durchaus unerklärbaren Kraft der Seelenschilderung in Tönen, vielleicht das stärkste Wagnis, das Strauß jemals geglückt ist; fast schon jenseits aller Musik. Ein Etwas, das sich allen Formulierungen und Regeln entzieht und trotzdem so ganz Musik bleibt, daß man sich wieder fragen muß, ob nicht gerade hier die neuen Wege beginnen, die in ein Tonland der Zukunft führen.

Unmöglich, von Takt zu Takt die Motivbildungen in ihrer Entwicklung und ihre musikalischen und dramatischen Zusammenhänge mit der gleichen Genauigkeit wie im Vorhergehenden zu registrieren; dieses Kapitel müßte sonst zu einem kleinen Buch für sich anwachsen.

Verführerisch freilich ist in diesem Sinn schon die Überleitung der Chrysothemis-Szene zu der der Klytämnestra: „Viel lieber tot, als leben und nicht leben!", ruft das geängstigte und sehnsüchtige Mädchen aus und ihr Motiv (18) erklingt immer wieder wie ausbrechendes Schluchzen. Aber Elektra bleibt ungerührt: „Was heulst du?" (Ihr Haß — 4), „Fort, hinein, dort ist dein Platz." Aber ein plötzliches Lärmen unterbricht sie, die Motive des Bluts (11 und 10) beginnen wieder hinzuströmen — es ist der Zug der

geschleiften Opfertiere, die geschlachtet werden, um Klytämnestras Träume zu beschwören. Elektra weiß es, aber sie höhnt: „Stellen sie vielleicht für dich die Hochzeit an?" Das Motiv der Weibessehnsucht (22) vereint sich mit dem Blutmotiv 10; dann weiter das Glitschen und Plätschern des Bluts (11). Das Orchester verkündet die nahende Königin: ihr wesenloses, unheimliches Thema (10) verbindet sich mit dem späteren der gezerrten Opfertiere und wird von dem Angstmotiv der Chrysothemis (20a), das darüber hinzittert, abgelöst. Chrysothemis warnt: „Stell' dich ihr heut nicht in den Weg, sie schickt Tod aus jedem Blick" (das Thema des Opferzuges und das der fürstlichen Mörderin (12) verbinden sich zu beklemmender, fahler Geisterhaftigkeit — 25 b). „Sie hat geträumt", und welcher Art diese Träume sind, verkündet das schreckhaft aufzuckende und wieder gleich einem Dolchstoß zustechende Thema 26 a, der grellen gedämpften Trompete, immer von dem zerrenden, stoßenden Thema 25 vorwärts gepeitscht. Diese Themen dominieren weiterhin. Genial, wie bei den Worten: „Sie sagen, daß sie von Orest geträumt hat", die Gespenster ihres Traums (26 a) sich zu vervielfältigen scheinen und wie dieses in Imitationen auffahrende Motiv (26 a) in einem gräßlichen Schrei endet, wie in all dies Schleppen und Schleifen das furchtzitternde Motiv der Chrysothemis (18) die Schwester zur Flucht beschwört und wie sich das Thema des Königlichen (8) dem des Opferzuges gesellt, wenn Elektra sich hoch aufrichtet: „Ich habe eine Lust, mit meiner Mutter zu reden, wie noch nie." Immer drängender in qualvoller Hast, wie von Peitschenhieben vorwärtsgetrieben, das immer deutlicher von den Klytämnestra-Themen durchwirkte, tosend heranbrausende Opferzugsthema, bis Elektra sich im Anblick der sichtbar werdenden Mutter stolz und trotzig emporreckt: das Thema ihrer Hoheit stellt sich in gleichem Stolz und Trotz dem des Zugs gegenüber (27), und wenn die beiden Frauen Aug' in Aug' gegeneinanderstehen, züngelt aus dem Motiv von Elektras Haß (4) eine flackernde, gleißende Variante auf (28), die, unwiderleglicher als das Wort, Elektras heuchlerische Freundlichkeit und ihre in fortwährendem Rachebrüten fast krankhaft überfeinerte Verschlagenheit ausdrückt. Gleich einem Schrei im Alptraum setzt sich das Teilmotiv 27 a fest und die verzerrten, fieberisch verstörten Motive der Klytämnestra werden jetzt beinahe von sanftem Adel überstrahlt, wenn sie zu den Göttern klagt: „Warum verwüstet ihr mich so?" (20 = 16 d vergrößert). Unheimlich krankhaft die Harmonien in dem Thema ihrer schauerlichen Süchte und Qualen (29): „Warum bin ich lebendigen Leibs wie ein wüstes Gefild?" Bildhaft deutlich die ganze Themensprache des folgenden, wenn Elektras Haßmotiv 4 auf die Frage antwortet: „Warum geschieht mir das, ihr ew'gen Götter"; unvergleichlich, wenn über dem flatternden Verstellungsmotiv 28 Elektras Stimme in verschwiegenem Hohn, aber scheinbar in demütiger Ehrfurcht das Thema

des Königlichen (8) in den Gesang verwebt: „Bist doch selber eine Göttin!" „Sie meint es tückisch", raunt die Schleppträgerin, und verräterisch enthüllen die Oboen und Klarinetten, mit der spitzigen Entstellung des Motivs 8, daß die Zischelnde recht hat. Klytämnestras Fürstlichkeit, die längst in Fäulnis erstickt ist, scheint einen Augenblick lang zutage zu treten, wenn ihr vergrößertes, mild erglänzendes Thema 16 zu einer ergreifend verträumten Melodie der Oboen (30) gleich einer schönen Erinnerung erklingt. („Das klingt mir so bekannt und nur als hätt' ich's vergessen". Und hier, edel und rührend zugleich, das Motiv ihrer Kinder (15), deren sie ebenso vergessen hat wie ihres Seelenadels, der in Thema 8, zu den Worten „Sie kennt mich gut" sein Sinnbild findet.) Wiederum ihre ganze Seele bloßlegend, erklingt im Orchester, während Elektras Verstellungsmotiv (28) sie umlauert, das Thema ihrer verwüsteten Mütterlichkeit (20) und das der beiden Gespenster, die sie immerwährend bedrohen, das des Orest (6) und das des gemordeten Gatten (1). Ein zweites Thema, das in die Vergangenheit leuchtet und die Königin von einst zeigt: „Du bist nicht mehr du selber", sagt Elektra, und wie sie selber war, sagt der seelenvolle Gesang der Streicher in Motiv 31 aus. Hier wirken auch die kleinen Wortillustrationen, die das lästernde Gezischel des Gesindes und Klytämnestras vage Traumstimmung in knappen Klangminiaturen malen, nicht so ablenkend, wie an anderen Stellen, weil der symphonische Fluß gewahrt bleibt und vor allem, weil sie mit exquisiter Delikatesse hingesetzt sind. Manche einfach genial, wie die in scharf hackenden, leisen Flöten- und Klarinettentönen und den Pizzikati der Streicher illustrierten „langen, spitzen Schnäbel" der Traumdämonen und ihres Blutaussaugens, das in den schlürfenden, ziehenden Intervallen der tiefen Streicher und Holzbläser mit geradezu unbegreiflicher Gegenständlichkeit vor die Phantasie tritt. Die gleiche beklemmende, überluzide Phantastik in allem folgenden dieser hektischen, fieberkranken, schwärenden Musik. Man betrachte Stellen, wie die gleichzeitig transzendentale und reale „Ich will nicht mehr hören, das ist wahr und das ist Lüge. Was die Wahrheit ist, das bringt kein Mensch heraus": wie hier in dem dumpf in den Fagotten hinschleichenden Mörderinnenthema (12) das verfaulte Gewissen der einst königlichen Frau sich aufrichtet, wie bei den Worten „Das ist wahr" ein helles Aufblinken der kleinen Flöten und Oboen wie trügerisches Lichtaufblitzen in das Dunkel fällt, bei dem Wort „Lüge" das krankhaft verstörte Motiv 29 sich wie ein Meltau ausbreitet und dem Seufzer: „Das bringt kein Mensch heraus" wiederum das angstverstörte Thema 12 vorangeht, dann aber das Orchester mit dem Thema von Elektras Triumphtanz die stolz drohende Antwort eines unentrinnbaren Schicksals gibt (Beispiel 33 zeigt diese Themenfolge). Man glaubt in diesem Augenblick die vergeltenden Erinnyen ihr Schlangenhaupt schütteln zu sehen. Oder man erfühle den von fast unerträglicher

Spannung geladenen Instrumentalzwischensatz, während Klytämnestra die Stufen herabsteigt. Das Motiv ihres Verstörtseins und Mißtrauens (29) scheint wie mit langen, dünnen, violetten Polypenarmen nach einem unsichtbaren Opfer zu greifen, und in dem leisen Raunen der Sologeige und Solobratsche und den spitzig bohrenden, kurz gestoßenen Achteln der Flöten scheinen all die tückisch lächelnden, grünäugigen, boshaft quälenden Traumgeister die schwer auf den Elfenbeinstab gestützte Fürstin zu umflattern*). Ungeheuer suggestiv auch das geisterhaft klirrende, hart funkelnde, gleichsam prismatisch zerstäubte Thema der magischen Talismane (34), die bei jedem Schritt der Königin wie ein Lebendiges und doch unheimlich Erstarrtes in fein dissonierenden Stimmen erklingen: so vielfarbig und zart sprühend und so beklemmend in ihrem hellen, unartikuliert gläsernen Ton, als hörte man die in die Edelsteine gebannten, böse lauernden Kräfte und fühlte ihren Zauber. Ich empfinde es jedesmal wieder als bewundernswert, mit welchen einfachen Mitteln und mit welcher unwidersprechlichen Bestimmtheit diese Themen nicht nur das Wort ergänzen und das aussprechen, was sich hinter den Worten verbirgt, sondern auch den geheimsten und unbewußten Regungen Ausdruck geben: „Ich habe keine guten Nächte", sagt Klytämnestra, und das rinnende Blutmotiv 10 sagt warum. „Weißt du kein Mittel gegen Träume?" Das Motiv der königlichen Hoheit (8), verstört durch das Auftauchen von Agamemnons Geist (14); das Horn trägt Klytämnestras Traumthema (26) hinein, während Elektra, der Fürstin näherrückend, in heimlicher Schadenfreude flüstert: „Träumst du, Mutter?" (Der ganze Themenkomplex in Notenbeispiel 35 a.) Klytämnestras Erinnerungsthema (32 b) schwebt in den Flöten vorüber: „Wer älter wird, der träumt", ächzt sie — und an das Blutmotiv 10 schließt sich, schweren Seufzern gleich, ein neues kleines Thema der Tuben, Hörner, Flöten und tiefen Streicher (35 b). Das Orest-Motiv 6, dann der Auftakt des Traumthemas 26, gleich einem zustechenden Dolch, verrät den Inhalt ihrer Traumqual, wenn sie fortfährt: „Allein, es läßt sich vertreiben, es gibt Bräuche". Das Traumthema verhuschend, dann das Klytämnestra-Thema 20, dazu im düstern Klang der Baßtrompete Agamemnons Geist (14) aufsteigend, zu unheimlich bekenntnisreicher Motivgruppierung vereint. Wieder das Talismanthema 34: „Darum bin ich so behängt mit Steinen"; und wenn die Mutter sich hier beschwörend, ja schmeichlerisch, an die Hilfe der Tochter wendet („Wenn du nur wolltest"), enthüllt sich das Grauenhafte ihres blutigen Wesens durch das gleichzeitige Motiv ihrer Mordinstinkte (12). Das Erinnerungsthema 32 und das Traummotiv 26 beherrschen das folgende; Elektras Haßmotiv (4) fährt während der Worte „Denn

*) Die thematische Ausdeutung des Dazwischenliegenden und mancher folgenden Stelle kann dem Leser, der sich bisher die Motive und ihren Sinn zu eigen gemacht hat, keine Schwierigkeiten bereiten. Sie sei deshalb ihm überlassen.

du bist klug" hinein: es verrät, was Elektras Geist derart geschärft hat. Weiter das Traummotiv 26, immer wieder: „Wenn auch ein Wort nichts weiter ist, was ist denn ein Hauch?" Würgend, atembeklemmend das leise Trillern der Flöten, in dem man das Zischen der Eumenidenschlangen zu hören meint, und ganz grauenvoll die geniale Klangphantasie des folgenden, wenn Klytämnestra sagt: „Und doch kriecht zwischen Tag und Nacht ein Etwas hin über mich", scheint in den gehaltenen hohen Streichern und den schauerlichen Akkorden der tiefen Bläser ein Unaussprechliches zu tönen und in den schleichenden, punktierten Vierteln der Tuben spürt man es wie ein gräßliches, molluskenhaft hinkriechendes Tier. Aber dieses fahle, gestaltlose Tönen gewinnt Gestalt. Klytämnestra lügt, wenn sie sagt, „Nichts ist es" — denn während ihrer nächsten Worte („Und dennoch, es ist so fürchterlich") steigen das Orest-Motiv und das Blutthema gleich aufscheuchenden Gespenstern auf und das Orest-Motiv nistet sich auch während des folgenden ein, klingt während der gleichsam verwesenden, fauligen Harmonien der Bläser und Streicher immer wieder in dem geisterhaften Drohen der Kontrabaßposaune auf und gibt Antwort auf die qualvollen Fragen, „Kann man denn vergehen, lebend wie ein faules Aas? Kann man zerfallen, wenn man gar nicht krank ist?" Gleich einem Tonbild dieses Zerfalls das Klytämnestra-Motiv 19. Immer gräßlicher die gleitenden, raunenden, ächzenden Triolenbildungen des folgenden; es ist, als ob eine Sanduhr mit Blut gefüllt wäre und als zeigte ihr schauerliches Tropfen die endlosen Stunden an. Dann ähnliche Motivbildungen wie vorhin; bei den Worten „Ein jeder Dämon läßt von uns, sobald das rechte Blut geflossen ist", bezeichnet das Orest-Motiv diesen Dämon ihrer Träume und furchtbar enthüllt die Vereinigung des züngelnden Haßmotivs Elektras (28) und ihres Siegestanzes (16 d) Elektras Seele, während sie lauernd und verschlagen der Mutter zunickt: „Ein jeder." Dann das Thema der mordenden Klytämnestra (12). Während ihres Ausbruchs, „Ich will nicht länger träumen", wieder das glitschende Blutmotiv 10 und das der träumenden Klytämnestra zu Elektras Erwiderung: „Wenn das rechte Blutopfer fällt, dann träumst du nicht länger." Wieder verkündet das Thema ihres Triumphtanzes 16 d im Verein mit dem Agamemnon-Motiv 5 den Vorgenuß, aber auch die Ursache ihrer Rache. Der Tanzrhythmus 16 spannt sich jetzt über das schauerliche Geflüster von Mutter und Tochter; Klytämnestras Mordthema 12, Elektras polypenhaft ausgreifender Haß (28) durchsetzen das Reigenmotiv. Grauenvoll die Beredsamkeit dieser Orchestersprache, wenn Klytämnestra beschwört: „Den Namen sag' des Opfertiers", und das Talismanmotiv 34 bei Elektras Erwiderung „Ein Weib!", zu rufen scheint: „Du!"; noch fürchterlicher, wenn zu Klytämnestras Frage „Ein Kind, ein jungfräuliches Weib?" das Motiv von Chrysothemis' Weibessehnsucht (23) erklingt: sie denkt an die eigene Tochter und schaudert nicht vor dem

Gedanken zurück, sie zum Opfer zu bringen. Das Haßmotiv 28 verbindet sich mit dem Tanzthema (vergleiche 16 b), wenn Elektra der Mutter zuraunt, daß das Opfer an jedem Ort, zu jeder Stunde, gebracht werden kann und daß nicht sie es ist, die es zu schlagen braucht. Klytämnestra gierig weiter: „Wer denn, wer brächt' es dar?" — „Ein Mann." — „Aegisth?" Der Beginn von Thema 13, dann, gleich einem aufkreischenden Gelächter, die Triolen der Streicher: „Ich sagte doch: ein Mann." Daß hier nicht das Orest-Thema erklingt, ist neuerlich ein Beweis für das intuitive, unverstandesmäßige dieser Motivbildungen; wäre es anders und wäre hier die Arbeit klügelnden Verstandes — dann müßte Strauß an jeder dieser Partituren zehn Jahre bosseln und nicht zehn Monate, wie er es fast immer zuwege brachte. Das Erinnerungsmotiv 33, mit dem immer wieder aufzuckenden Traumthema 26, bringt eine beruhigende Überleitung, während Klytämnestra der Tochter neuerlich zu schmeicheln beginnt: „Ich freue mich, daß ich dich heut' einmal nicht störrisch finde"; und immer beredter und ausdrucksvoller jetzt die Themenverknüpfungen des folgenden. „Läßt du den Bruder nicht nach Hause?" frägt Elektra leise — das Motiv der Agamemnon-Kinder 15 präludiert, das gewaltsam drohende des zuschlagenden Orest (36) verkündet, was nach der Heimkehr des Bruder geschehen muß. Weiterhin die Verbindung der beiden Motive 15 und 36 (vergleiche 36 a), „Mutter, du zitterst ja". Klytämnestras Traum- und Mordthemen 26 und 12 während ihrer scheußlichen Ausflucht, daß Orest schwachsinnig geworden sei, und wundersam hoheitsvoll das vereinte Aufblühen der Motive der Agamemnon-Kinder (15) und der Fürstlichkeit (8); Klytämnestras Mordthema schließt an (37). All diese Motive durchwirken weiterhin den entsetzlichen Dialog der beiden Frauen. Bemerkenswert dann die Umbildung des Klytämnestra-Motivs 19 bei der Stelle „Ich lebe hier und bin die Herrin", die Verkleinerung des Talismanmotivs 34 zu den Worten „Und aus dir bring' ich, so oder so, das rechte Wort schon an den Tag." Nicht nur im Wort, auch in den Tönen offenbart sich Klytämnestras hämisch erbarmungslose Grausamkeit; „Sagst du's nicht im Freien, wirst du's an der Kette sagen" — und das Klytämnestra-Thema 20, verkleinert, pfeift im Holz und in den Streichern gleich einer Geißel durch die Luft. „Träume sind etwas, das man los wird" — und Klytämnestras Traumthema 26 wird in einer punktierten Verlängerung vorwärtsgepeitscht, um in einer aus Thema 20 geholten Triole zu endigen. Und wieder das klirrende Talismanthema 34: „Ich finde mir heraus, wer bluten muß, damit ich wieder schlafe". Und jetzt der Höhepunkt dieser gräßlichen Hassesdithyrambe. Mit einem Sprung aus dem Dunkel fährt Elektra auf Klytämnestra zu — brutal zuschlagend das Motiv von Orests todesbringendem Streich (36) im grell hinschmetternden Klang der Trompeten und Posaunen, und eine in jähem punktiertem Rhythmus hinstürzende Figur malt dieses Losspringen

Elektras: „Was bluten muß? Dein eigenes Genick, wenn dich der Jäger abgefangen hat." Das Orest-Motiv 6 sagt aus, wer dieser Jäger ist. Elektras Haßmotiv 4, das in den Streichern aufzischt, wird immer wieder von dem des zuschlagenden Orest (36) durchgellt. Und wieder die Motive des rinnenden Blutes (10 ff), von dem Trompetenthema des mordenden Orest (36) scharlachrot durchfunkelt: „Er ist hinterdrein, er treibt dich durch das Haus". Immer jagender, immer enger geschürzt, immer unentrinnbarer dieses zuschlagende Motiv 36; zweimal mit seiner Umkehrung verkoppelt, wenn die fürchterliche Prophetin schildert, wie der Verfolger plötzlich seinen Weg treppenabwärts nimmt. Mit zerschmetternder Macht wiederum dieses Mordthema und der lossspringende Rhythmus, ein Schwebenbleiben auf dem schreckhaft erzitternden H der tremolierenden Streicher — und nun in der Singstimme und den Trompeten das Thema von Elektras Triumph (38): „Und ich, ich, ich, die ihn dir geschickt, ich bin wie ein Hund an deiner Ferse". Das Thema des Königlichen (8) und eine Wiederholung dieses Triumphmotivs, das gleich darauf eben bei den Worten „Ich bin wie ein Hund" in Verkleinerung auftritt, vom Orest-Motiv gefolgt wird (zu alledem in einer jener schon diskutierten Tonillustrationen des Worts ein Motiv des Hundegebells in den Hörnern mitschleifend) und dann, zuerst in der Urgestalt, dann immer straffer in Verkleinerungen geschürzt, in aufjagenden Sequenzen hinkeuchend: „So treiben wir dich fort, bis eine Mauer alles sperrt". Und diese Mauer richtet sich auch im Orchester in dem starr liegenbleibenden Quartsextakkord von F-Moll auf. Gleich einem Schatten an diesen Akkordquadern das immer wieder aufsteigende Thema von Agamemnons Geist: „Da sitzt der Vater, er achtet's nicht und doch muß es geschehen"—das Orest-Thema (6) erklingt als Kommentar — „zu seinen Füßen drücken wir dich hin" — das gleichsam amorphe Klytämnestra-Thema 19 wirkt hier wie eine entstellte Fleischmasse. Immer grausiger und immer genialer malt das Orchester das Unaussprechliche. Gleich einem sofort wieder erstickten Aufschrei, der zum Röcheln wird, ein aufschrillendes H der Hörner, das in Synkopen weiterklingt; in den Kontrabässen Teile des Klytämnestra-Motivs 20, im ächzenden Echo der Flöten widerhallend: „Die Luft erwürgt den ungebornen Schrei . . . Wie von Sinnen hältst du den Nacken hin, fühlst schon die Schärfe zucken" (hier nur wie ein Auffunkeln des Dolchs die zwei ersten Töne des Orest-Motivs 6, im jähen Aufleuchten der Trompete und der mit Triangelschlägeln heftig am Rande gestrichenen Becken — man schließt unwillkürlich die geblendeten Augen), „doch er hält den Schlag zurück." Das Agamemnon-Thema 1 gleich einem Anruf. Dann zu den Worten: „die Bräuche sind noch nicht erfüllt" die Kombination des Klytämnestra-Themas (19), das ihrer Träume (26 vergrößert) und das Motiv von Agamemnons Geist (14). Und jetzt hämmern sich diese Motive immer unbarmherziger in jedes Gehirn. Orests Mord-

motiv (36), Klytämnestras Traumthema (26), Agamemnons Geist im wesenlosen, aber mächtigen Klang der Pauken (39 a) immer wieder und immer wieder. Ein aus der Vergrößerung von 5 e abgeleitetes Thema (39), das wohl nur zufällig an das von Chrysothemis' Angst erinnert, spannt sich darüber: „Diese Zeit, sie dehnt sich vor dir, wie ein finsterer Schlund von Jahren". Dann das Agamemnon-Motiv 1, hartnäckig wiederkehrend und in Sequenzen ansteigend, immer von 14, beziehungsweise 39 a durchpocht: „Diese Zeit ist dir gegeben, alle zu beneiden, die angeschmiedet sind an Kerkermauern . . . du liegst in deinem Selbst so eingekerkert, als wär's der glühnde Bauch von einem Tier von Erz." Und dunkelglühend, im Erzton der Posaunen, das Klytämnestra-Motiv 19. „Da steh' ich vor dir (das Thema des Königlichen 8 und 39 a) und nun liest du mit starrem Aug' (39 a und 13) das ungeheure Wort, das mir in mein Gesicht geschrieben ist." (Eine Folge von Themen, die bei 39 b zusammengefaßt sind: das Agamemnon-Thema 1, die Verkleinerung des Hoheitsthemas 8, das Motiv von Elektras Triumph 38 und dazu immerwährend der Geist des Vaters 39 a.) „Erhängt ist dir die Seele in der selbstgedrehten Schlinge (der zuschlagende Orest 36, Agamemnon 1, das verwüstete Klytämnestra-Thema 20), sausend fällt das Beil (das Beilmotiv 3) und ich steh' da und seh' dich endlich sterben. (Elektras Triumph 38, das Motiv des Fürstlichen 8 erweitert, dann der Rhythmus ihres Triumphtanzes 16.) Und wer dann noch lebt (das Klytämnestra-Motiv 19 wird gleichsam von 36 erschlagen und verlischt), der jauchzt und kann sich seines Lebens freuen." In einer ungeheuren Macht wölbt sich in den Posaunen und Trompeten das Motiv der Hoheit auf, Motiv 19 scheint im grauenvollen Klang der Bläser zu verröcheln, Elektras Triumphmotiv 38 strahlt hell auf und in unersättlicher Wut schlägt Orest immer wieder zu (36). Das liegende D der tremolierenden Geigen zu alledem, gleich einem unheimlichen Triumphlachen. Die grauenhafte, fast unerträgliche Spannung dieses Augenblicks aber löst sich wie mit einem Schlag: noch flimmert das D der Geigen weiter, aber in diesem beängstigenden Ton, der gleich dem Vibrieren gepeinigter, bis zum Zerreißen angespannter Nerven berührt, zuckt und funkelt es plötzlich wie von geheimnisvollen Lichtern (40 I); ein hastiges, gleichsam auf den Zehenspitzen laufendes Motiv, rennende Streicherläufe, das wie leblose Klytämnestra-Thema 19 dazu, in blassem, wesenlosem Klarinettenklang, und darauf, in das plötzlich ganz gestaltlose, schwirrende Klingen, Klytämnestras Traummotiv 26 im grellen Aufkreischen der Oboe, gleich der fassungslosen Frage: Wach' ich oder träum' ich? Denn die Vertraute ist herbeigelaufen und hat ihr eine Botschaft ins Ohr geflüstert, die sie zuerst kaum erfaßt und dann kaum glauben kann: Orest sei tot. Das Traumthema 26 löst sich in aufschnellenden Sequenzen; Dienerinnen mit Fackeln laufen heraus, der Hof wird hell, auf ihren Zügen malt sich ein böser

Hohn, sie winkt „Mehr Lichter" — und ein Motiv (40 II), in dem zuerst ihr frohlockendes Aufatmen (a), dann ihr Triumph (b), schließlich das Erglänzen der Fackeln und die in ihrem Schein herbeieilende Schleppträgerin malt, wird im Verein mit dem Traumthema und den eben vorhergegangenen Motiven (40 I) zu einem symphonischen Bild von solch flirrender, funkelnder, hellsprühender Leuchtkraft verwoben, daß man unwillkürlich verwirrt und geblendet zurückweicht. „Klytämnestra läßt sich die Botschaft abermals zuflüstern und verliert dabei Elektra keinen Augenblick aus dem Auge"; das Orchester verrät ihre Gedanken dabei: „Zu den Hunden!" scheint das Thema von Elektras Erniedrigung (7) zu gebieten, das wieder von Klytämnestras befreitem Auflachen (40 II a) und von ihrem eigenen, mit dem Triumphmotiv 40 II b vereinten Thema 19 gefolgt wird. Und dann, nach dem immer wieder grell aufzuckenden Thema 26, richtet sich das Klytämnestra-Motiv 19, vergrößert, wie in wilder Drohung auf; noch einmal das triumphierende 40 II a, noch einmal furchterregend aufgereckt das vergrößerte Klytämnestra-Thema 19, und während das Triumphmotiv unaufhaltsam aus der Tiefe in die Höhe stürmt, flattert das dem Kinderthema 15 verwandte Klytämnestra-Motiv 20 wie in irrem Tanz dahin, festigt sich zu einem Rhythmus, der an den von Elektras Siegesreigen mahnt (vgl. 16 a, 58 und 11). Dies alles, während sie, ihr Gewand raffend, mit tückischem Lachen ins Haus läuft und die Dienerinnen ihr folgen. Gleich einem wirren Echo ein chromatisches leises Sausen der Geigen, das beharrlich weitertönt: so schwirrt es in Elektras armem Kopf, während Orests Mordmotiv 36 im schmächtigen Klang der Oboe ertönt, gleichsam gegenstandslos geworden, nur mehr Traum, und während das Klytämnestra-Motiv 19 und ihr böses Triumphthema 40 II a in der Umkehrung wie auf Fledermausflügeln davonfliegt. Verstört und fassungslos starrt Elektra vor sich hin: „Sie freut sich ja! Mein Kopf! Mir fällt nichts ein! Worüber freut sich das Weib?" Und der heulende Klageruf, den Chrysothemis ausstößt (41), gibt ihr Antwort darauf: Orest ist tot.

Diese gewaltige Szene geht, Strauß sagt es selbst, über alle Musik hinaus. Was hier an Klängen laut wird, welche höllische Magie einer Seelenmalerei in Tönen hier die geheimsten Nerven bloßzulegen scheint, das Letzte und Unsagbarste aufspürt, aus den Schlupfwinkeln der Seele hervortreibt und zum Tönen bringt; was in einer Symbolik des Klangs gewagt wird, deren rätselhafte und unentrinnbare Kraft in ihrer einzigartig eindeutigen, alles Sichtbare, Hörbare, Fühlbare zu schauerlicher Unmittelbarkeit des Miterlebens bringenden Evidenz selbst dann ganz und gar undefinierbar bleibt, wenn man auch das unfaßbar Geniale all dieser harmonischen Ereignisse oder der instrumentalen Phantasie dieses grausigen Nachtstücks zu formulieren vermöchte — das alles entzieht sich dem schildernden Wort, kann nur angedeutet, muß in dem ganzen Mysterium

seiner beklemmenden Schönheit in lebendigem Empfangen erfühlt werden. Was diese Szene aber mit Musik verbindet, ist die fast unglaubwürdige Kunst, selbst diese entgleitenden, fahlen Halbtraummotive noch in ein symphonisches Gerüst zu spannen, auch hier nicht bloß Atmosphäre in Tönen, sondern organisch gebaute Form zu schaffen. Wie sich diese Szene in einzelne Sätze gliedert, wie die Teile gegeneinander kontrastiert werden, wie schließlich die ungeheuerste Steigerung alles bisherige zu einer fast schwindelerregenden Höhe emporreißt — darin offenbart sich die Selbstzucht und die Meisterschaft des bewußten Musikers, der auch dort, wo er die Grenzen seiner Kunst überschreitet, ihrer Lebensgesetze eingedenk bleibt. An der Genialität seiner Eingebung ist ja Strauß sozusagen unschuldig; sie widerfährt ihm, vergewaltigt ihn und er hat ihr zu gehorchen. Wie er sich aber dann seinen Einfall verdient, wo andre sich ihm willenlos überlassen hätten, wie er all diese Urlaute einer schwürig und faulig gewordenen, fürstlichen Menschenseele erst in Kunst verwandelt, ohne ihnen etwas von ihrer schauerlichen Abgründigkeit und ihren elementaren Schrecken zu nehmen, und wie er all dies Ausschweifende unter ihre Gebote zwingt, das ist als Ausdruck höchster künstlerischer Erkenntnis und höchsten Wissens um die Forderungen des Musikalischen und Dramatischen als geistige Leistung erlesenster Art verehrungswürdig.

. . . So kann es nicht weitergehen. Diese unerhörte Partitur verlockt unwiderstehlich zum Verweilen, enthüllt jedesmal wieder neue Zusammenhänge der Thematik, neue unerschöpfliche Einfälle des Klangs; so gleich jetzt, wo das ganze Orchester ein einziger Ausbruch des Jammers ist, ein Schluchzen, Stöhnen, wehvolles Wimmern und ersticktes Aufschreien — und ebenso, wenn in all diese Exaltation des Schmerzes, nach dem trostlosen Klageschrei „Orest ist tot!“ (41), das Angstthema der Chrysothemis (18) gleich einem furchtsamen Kindesruf tönt (und dann von den Geigen und Holzbläsern zu entsetzter Abwehr gesteigert wird), und schließlich das Thema der Agamemnon-Kinder (15) wie gejagt hinflieht, eine Minute lang aus grauenhaft geweiteten Augen zu starren scheint und dann ins Nichts versickert, unweigerlich ausdrückend, daß es mit den Geschwistern vorbei sei, daß sie nichts mehr zu hoffen hätten und wehrlos am Boden lägen. Nur daß die Musik all das viel stärker, bezwingender als das Wort und mit der rätselhaft unbedingten Sicherheit ausspricht, mit der sich Träume einprägen, in denen man auch Dinge weiß, die der Verstand nicht begründen kann, die einfach so sind, wie sie sind und in ihrer Bedeutung zweifellos feststehen, ohne daß erst Fragen sich regen oder Motivierungen nötig erscheinen, um ihre Evidenz erst noch zu beweisen. Ganz so spricht auch diese Musik; spricht Takt für Takt in solcher Bestimmtheit der Tonbilder, die ihre über alles Begriffliche hinausgehende Deutsamkeit in sich selbst tragen, mit blitzartiger Raschheit alle Seelenregungen offenbaren (und

nicht nur die Empfindungen des Moments, sondern auch Erinnern an Vergangenes und hereinfallende Zukunftsschatten) — und das in einer Schnelligkeit, der der Gedanke in Worten kaum folgen könnte und in einer Vielfältigkeit, die es erlaubt, die verschiedenartigsten Gefühle gleichzeitig zum Ausdruck zu bringen. Gefühle, die, im Nacheinander des Wortausdrucks, von seiner robusten Überdeutlichkeit abgesehen, schon durch dieses Auflösen ins zeitlich Aufeinanderfolgende ihre ganz geheimnisvolle Intensität verlieren würden. Nichts fesselnder, als all diesen thematischen Symbolen und ihren psychologischen Wendungen Schritt für Schritt und Takt für Takt nachzugehen; aber es käme wieder ein Buch für sich heraus, wenn man das wollte. Es wäre lohnend und verlockend, dieses Buch zu schreiben; hier aber, wo es ein Zusammenfassen gilt und die Darstellung eines Gesamtwerks durch solch einseitige Spezialisierung gefährdet würde, muß ich es mir versagen, muß mich darauf beschränken, in der Analyse dieser einen Szene das neue dieser Tonwelt und vielleicht auch gleich die Art zu zeigen, wie sie vom Musikschriftsteller wiedergegeben werden könnte. Im folgenden kann ich mir nur bei einzelnen besonderen Stellen solche Art der Wiedergabe vergönnen, muß dem Interesse des Lesers vertrauen, der an der Hand der Thementafel und des Auszugs die gleiche Methode der Analyse jetzt selbständig weiterverfolgen kann und verweile zunächst nur bei den suggestiven thematischen Kombinationen und den eindrucksvollsten Eingebungen der melodischen und motivischen Führung der nächsten Szenenfolge.

Dazu gehört zunächst dieser verstörte Dialog der beiden Schwestern, der, durch das verzerrte Motiv der Agamemnon-Kinder (15) beherrscht, beim Zusammenbrechen der Chrysothemis durch die Verbindung ihres Angstmotivs (18) und ihres Klagerufs (41) zu höchstem Schmerzensausbruch gesteigert wird und mit dem trauervoll und edel gesungenen Motiv der Kinder (15) ausklingt. Das Intermezzo scherzoso des wegreitenden Dieners: man beachte, wie in dem Thema 42 das Aegisth-Motiv (13) die geschäftig laufende Thematik gleichsam anspornt, wie im zweiten und dritten Takt das verkleinerte Thema der Agamemnon-Kinder das Stolpern des Forteilenden über die beiden Schwestern andeutet, und wie dann weiterhin der Rhythmus des Aegisth-Motivs insistiert, gleich fortwährenden Peitschenschlägen und zugleich im Rhythmus eines scharfen Trabs. Dann: in der unheimlichen, hastigen Zwiesprache der Schwestern das aufzuckende Motiv 43, das des Entschlusses Elektras, das Blutwerk auf sich zu nehmen, und folgerichtig aus dem Thema ihres Hasses (4) gebildet. Wunderbar, auf welch engem Raum hier bei Ziffer 36 a der Partitur wieder eine Zusammendrängung von Themen alle psychologischen Motivierungen blitzschnell zusammenfaßt: die Themen von Klytämnestras Triumph 40 II b, Chrysothemis' beschwörender Anruf „Elektra!" (17), das

Agamemnon-Motiv, das der träumenden Klytämnestra (26), das der Agamemnon-Kinder und dazu das neue Motiv des Entschlusses (43) in zwillinghafter Engführung (43 a) — alles das sagt: „wir beide müssen's tun." Und sagt, warum. Dann das prachtvolle Gegenstück zu dem Sehnsuchtsgesang der Chrysothemis; die Hymne auf ihre jungfräuliche Kraft, auf die unverbrauchte Magdlichkeit ihres Leibes, die Elektra, die Zerstörte, Mißhandelte und jammervoll Geschwächte anstimmt und mit der sie sie zur Genossin ihrer Tat werben will. Gleichfalls in Es-Dur, in einem schwungvollen Dreivierteltakt (44) nur noch kraftvoller beseelt, noch strotzender in der jugendreichen Fülle prangender Melodik. Auch hier von höchster Beredsamkeit, wie in diese unaufhaltsam strömende Dithyrambe die ausdeutenden Motive der dramatischen Situation organisch eingesprengt sind. Das in der Tiefe hinschreitende Agamemnon-Thema als Unterströmung des Ganzen, von dem jähen Motiv des Entschlusses (43) überfunkelt (45 a), das plötzlich unheimlich emportauchende Motiv von Agamemnons Geist (45 b = 14), das in den Baßinstrumenten siegreich erklingende Motiv von Elektras dithyrambischem Jubel nach geschehener Tat, hier erst bloße Ahnung, treibendes Motiv, noch nicht dankender Anruf der Götter (45 c, vgl. dann 62). All dies symphonisch bereichernd, die dramatische Einprägsamkeit erhöhend, die Schönheit der melodischen Führung steigernd und zudem ein Triumph dieses logisch deutsamen thematischen Verfahrens. Selbst die traurig-liebreiche, schmerzlich rührende Lyrik der Stelle „Von jetzt ab will ich deine Schwester sein" (46), deren scheue, gebrechliche Innigkeit nicht mehr die Kraft zu vollem Ergießen hat und nur mehr in wehen, erstickten Lauten flüstern kann, ist nicht nur durch ihre zarte Schönheit, durch die seltsam edle Linie, durch den Reiz der chromatischen Gebrochenheit ihrer fließenden Melodik und der entgleitenden, immer wieder harmonisch tonal gebundenen Modulation wirksam, sondern auch durch ihr Einbetten in den symphonischen Strom. Auch dieses trostlos schmeichelnde Liebeswerben ruht auf dem Motiv der geschwisterlich verbundenen Agamemnon-Kinder (15, vgl. 46, zweiter bis vierter Takt), das immer wieder in der Chrysothemis' Hilferuf aufgeklagt hat (45 d) und dessen Teilmotive sich dann („Für ihn will ich dich salben", 46 a), gleich ausgestreckten, gefalteten Händen verschränken. Beredsam wird das Motiv von Elektras Erniedrigung (7), wenn sie der Jüngeren mehr als Schwester, wenn sie ihr als Sklavin dienen will (Ziffer 89 a); und ergreifend leuchtet die Musik in die Seele des erschreckt schweigenden Mädchens, wenn ihr Elektra die Traumeserfüllung ihrer Weibbestimmung naherückt, ihr schildert, wie ein Neugebornes ihr im Schoß liegen wird, und dazu das Thema der Muttersehnsucht (23) sich mit dem des Fliehenwollens (21) verbindet (46 b), wenn es in die Weiterführung dieser aus 7 entfalteten Symphonik der Dienstbarkeit bei dem Wort „Lebendiges"

(Ziffer 92 a) plötzlich gleich einer Ahnung blitzt: „Orest lebt" (47). Ergreifend gar bei der wunderbaren Steigerung dieses Hymnus vom Kinde (Ziffer 94 a und weiter): wenn das Thema der Agamemnon-Kinder im Verein mit dem der Mutterschaft (48 a) sagt, wo der Chrysothemis Zuflucht liegt, wenn dann das Motiv ihrer Herzensangst (18), von dem der Mütterlichkeit (23) beruhigt, zu einem Lächeln in Tränen wird (48 b). Unerhört vieldeutig ist diese Themensprache und komprimiert zugleich! Elektra bestürmt die Schwester weiter mit liebkosenden Schmeichelworten: „Dein Mund ist schön" — und das Motiv 48 c, das dazu erklingt, ist das des Aufrufens zu gemeinsamer Tat (= 43), ist aber gleichzeitig das des Hasses (4) und das des Königlichen (8) in bloß rhythmischer Variante der gleichen Tonfolge; ebenso wie später zu den Worten „Dir führt kein Weg hinaus, ich laß dich nicht" eine andere Variante derselben Notenreihe (48 d) zum Motiv der Verstrickung wird, die nur durch die Tat zu lösen ist — und beide sagen die Gefühlskomponenten aus, die diese seelischen Momente bestimmen. Grauenvoll enthüllt die Musik die Gewalt, mit der Elektra auch die Gutherzige mit Haß infiziert: „Aus diesem starken Mund muß furchtbar ein Schrei hervorsprühn" — und das vergrößerte, gleich einer scharlachenen Flamme emporleckende Motiv 4 ruft, daß dieser Schrei nur einer des Hasses sein kann. Wenn dazu riesengroß (gleichfalls in Augmentation) das Thema von Agamemnons Geist (14) sich aufreckt, so ist es, als ob er, die Ursache dieses Hasses, diese unmagdliche Vergeltungsgier abwehren wollte; so wie das ängstlich abwehrende Chrysothemis-Motiv 18, das schon früher („O bring' mich fort, ich sterb' in diesem Haus") der Sehnsüchtigen Hinschmelzen ausgedrückt hat, bildhaft, gleich flehend erhobenen und wieder mutlos gesenkten Armen, jetzt auch ihre erschreckten Worte begleitet: „Was redest du?" Wie eine Mauer richtet sich vor der Bebenden das Motiv des rächenden Orest auf (36, vergrößert), dessen Amt jetzt ihr aufgebürdet werden soll.

Orest (6) und das verstrickende Thema der Tat (48 d) beherrschen nun Elektras atemloses Bedrängen der Schwester. „Mädchen, sträub' dich nicht"; aber Motiv 18 zeigt ihr Sträuben, „Es bleibt kein Tropfen Blut in deinem Leib" und Motiv 5 b sagt, welch edles Blut es war; „Schnell schlüpfst du aus dem blutigen Gewand mit reinem Leib ins hochzeitliche Hemd". Und das hastende Thema 15 der Agamemnon-Kinder verbildlicht ihre Flucht von der Rachestatt, das ihrer Muttersehnsucht (23) wird zu dem der Hochzeit, das dann — „Was du an Schauern überwindest, wird dir vergolten mit Wonneschauern Nacht für Nacht" — gleich einem hell winkenden Traumbild aufglänzt. Wenn sich jetzt zu Elektras immer wilderem Ansturm, Chrysothemis' immer entsetzterem Abwehren, das Haßmotiv 4 immer drohender erhebt, in Sequenzenfolgen das Schlangenhaupt aufrichtet, in Engführungen widerhallend, dann fühlt man, daß dieser

Haß Elektras sich auch über die Schwester wirft. Noch eine letzte Erniedrigung (Motiv 5 a drückt sie aus): „Ich lieg' vor dir, ich küsse deine Füße" — dann aber, nach dem erneuten „Ich kann nicht!" flammt das Haßmotiv ungezügelt auf, man „sieht", nicht nur auf der Bühne, sondern im Emporwachsen des Orchesters, wie die schmächtige Gestalt sich hoch aufrichtet: „Sei verflucht!" Und das machtvoll aufleuchtende Thema 8 zeigt sie in ihrem wiedergefundenen königlichen Wesen.
Atemverschnürend, fürchterlich in ihrer lautlosen Geschäftigkeit jetzt die Musik, während Elektra allein im Hofe kauert und mit ihren Fingernägeln das Mordbeil aus der Erde graben will (49 a). Man meint das Scharren und Wühlen, meint das Aufwerfen der Erdkrumen, dazu die grauenvolle Hast der ganz in ihre entsetzliche Arbeit Vertieften, in diesen gleichförmig aufgeschütteten Sechzehntelschollen, den kratzenden Vorschlägen den monoton eiligen Maulwurfslauf dieser gräßlich emsigen Figurationen zu sehen und blickt gleichzeitig in das verstörte und doch von eiserner Energie beherrschte Innere der gierig Grabenden (49 b), wenn die Aufeinanderfolge der Motive 3 a, 8 und 3 b zeigt, zu welcher Arbeit (im Suchen des Beils, 3 a) dieses fürstliche Mädchen (8) erniedrigt wird und welchen Widerwillen sie dabei doch empfindet. Das Thema des Ekels (3 b), mit dem sie vor den Mägden zurückgewichen ist, macht es deutlich. Sie hält ein, mißtrauisch um sich blickend: aber Agamemnons Geist, von dem sie sich umweht fühlt (14), treibt sie zu neuer Hast an. Und wieder das Erdaufwühlen, erneutes Einhalten (5 a, gleich einem schmerzlichen Seufzer der Herabgewürdigten) und neuerlicher Entschluß zur Tat. Das Motiv des Grabens (49 a) wird mit dem der Tat (43) zu einem einzigen verbunden (49 c). Wieder ein Seelenlaut: der Schmerz um Orest gewinnt Gewalt über sie, und vielleicht irgend eine unbegreifliche telepathische Ahnung seines Naheseins. Der großartige, herzzerreißende Jammer ihrer Totenklage (52 b—d) erklingt hier noch gedämpft, in einem vorwegnehmenden Motiv (50) — aber noch in dieses schwermutvolle melodische Chroma tönt das geschäftige, unheimlich bebende Motiv ihrer schauerlichen Arbeit. Noch während dieses Erklingens fällt es wie ein Schatten querüber (50 a): Orest steht in der Hoftür. Sie sieht ihn noch nicht; weiter das Thema des Grabens 49 a, das geballte, knirschende der auferlegten Tat (43). Und immer weiter die Totenklage (50). Plötzlich scheint sie ihn zu fühlen; ein jäher Ruck wirft sie herum — ein fieberisches Erzittern der Geigen und das aus 43 geholte Motiv von Orests Erscheinen (50 a) dazu, der ihr diese Tat abzunehmen kommt (50 b — übrigens geheimnisvoll verwandt mit dem bei Ziffer 124 einsetzenden Motiv 26 b des Opferzugs Klytämnestras, die mit ihren Schlachtopfern dieses Erscheinen bannen möchte). Kaum der Sprache fähig, stammelnd, am ganzen Leib bebend, starrt Elektra den Eindringling an: „Was willst du,

fremder Mensch?" (50 b), „Was treibst du dich zur dunklen Stunde hier herum?" [Die Totenklage (50), heftiger im Anblick des gleichgültigen Lebenden, und 4 — schon züngelt ihr Haß auch gegen den Unbekannten!] — „Laß mich in Ruh!" Und jetzt diese unbeschreibliche Wirkung der Männerstimme in ihrer feierlichen Ruhe und Würde — eine ungeheure Kühnheit, dem letzten Viertel des Werks ihren ersten Laut aufzusparen (das kurze Intermezzo des Dieners ist zu wenig eindrucksvoll, um als starker Kontrast des Stimmenklangs zu wirken), aber eine, die zu einer der wahrhaften Überwältigungen der Tondramatik führt. Brünnhildens Stimme im „Siegfried" hat ähnliche lösende Kraft und auch hier wirkt sie, trotz des Waldvogels, trotz Erdas, als der erste Laut der Weiblichkeit nach all den Männerstimmen der Anfangsakte — aber hier ist der Eindruck noch mächtiger, beruhigender, gesammelter, nach den (an sich schon aggressiveren) hellen Stimmen der Frauen, die, obendrein fast durchaus namenlos erregt, aufgepeitscht, in exaltierter Irritation wirken. Dazu die unbeschreibliche Wirkung der ernsten, weihevollen, von mildem Tubenglanz durchleuchteten Thematik dieser großartigsten Heroide funebre, die die Tondramatik außer der Trauermusik bei Siegfrieds Tod kennt: durch die erschütternde Einfachheit und Macht des weithingespannten Bogens der in antiker Größe aufgerichteten Symphonik, durch die Symbolik der Töne — gleich zu Beginn (51), wo sich die Akkordtempel der tragisch-hoheitsvollen Tuben wie eine Gruft über Elektras Triumphvision (38) wölben, deren Thema hier zu Todesruhe besänftigt wird — und nicht zuletzt durch die gleiche Ökonomie des Klangs, die sich die mystischen Urweltlaute der Walhalltuben und der Posaunen, die bis dahin nur hie und da als Farbe, aber nie als Motivträger verwendet sind, für diesen ungeheuren Moment vorbehält und sie hier zum erstenmal in diesem ganzen Werk solistisch hervortreten läßt. Dieses Stillwerden, dieses Fackelsenken der Themen, diese erhabene, auf dunklen Fittichen hinschwebende Trauerode der Melodik, der überirdische Ernst des Klangs, in dem die irdischen Elemente, die sich anfangs noch hineinmischen, allgemach ersterben — all das ist von einer unerbittlichen Schicksalsgewalt und einer Stimmung der Ehrfurcht vor dem Geheimnis des letzten Schweigens, daß alle jene, die Strauß der Monumentalität für unfähig halten, sich besinnen sollten, bis auch diese grandiose Szene ihren Eindruck auf sie verfehlt hat. Und selbst dann dürfte es wahrscheinlich sein, daß nicht der Meister, sondern ihre zu langen Ohren und ihre zu kurze Musikalität daran schuld sein werden . . .

„Ich muß hier warten", erwidert Orest der ihn ungeduldig Fortweisenden. (Eben hier jene Wandlung von Elektras Triumph 38 zu dem Todesmotiv 51.) „Doch du bist hier aus dem Haus" — In aufquellender Bitterkeit ihre Antwort: „Ja, ich diene hier im Haus" — und dazu blutet die Totenklage weiter, das Motiv des Erdaufwühlens 49 verrät, welche Arbeit ihr hier

auferlegt ist (52 — wunderbar das „Freu' dich und geh!" in seiner plötzlichen Dur-Wendung, gleich einem verheißungsvollen Ausblick); wiederum 51 zu Orests erneutem „Ich muß hier warten" und das Klytämnestra-Thema 20 zu Elektras höhnischer Frage: „Was sollte sie mit dir?" Und jetzt erst die eigentliche Thanatos-Symphonik: „Wir haben einen Auftrag an die Frau: wir sind zu ihr geschickt, weil wir bezeugen können, daß ihr Sohn Orest gestorben ist". Thema 51 steigt an wie die große stille Flamme eines Opferaltars, die Totenklage breitet sich aus, in die letzten Worte klingt der Chrysothemis Wehruf (41) um den entseelten Bruder (52 b und c) — und dann, wenn Elektra in fassungslosen Schmerz ausbricht („Muß ich dich noch sehn, Herold des Unglücks") erhebt sich diese Threnodie mit ihrem gleich Tränen flutenden Gesang und den wehvoll beherrschten Gegenstimmen zu unvergeßlicher erlauchter Schmerzlichkeit. Herrlich die Stelle: „Laß den Orest — die Götter droben vertragen nicht den allzu hellen Laut der Lust" — herrlich in der edlen leidvollen Ruhe der Melodik in Gesang und Orchester, dem Fatum der erzenen, verhalten kraftvollen chromatischen Schritte der Bässe und dem Lichtwerden in der plötzlichen Modulation nach E-Dur. Und herrlich in ihrer schluchzenden Innigkeit Elektras Klage: „Daß das Kind nie wiederkommt — und die da drinnen leben und sich freuen", in die das Haßmotiv gleich Dolchen hineinstößt. Wieder Episoden höchster Ausdruckskomprimierung. Wenn Orest fragt: „Wer bist du?", nimmt das Orchester die Antwort vorweg (53 a) und sagt mit Motiv 8: ein königliches Wesen, mit dem Beginn von 15: Agamemnons Kind, mit 26: Klytämnestras Tochter — und all dies in einem Komplex von zwei Takten. „Du mußt verwandtes Blut zu denen sein, die starben: Agamemnon und Orest" — und in das immer wieder antwortende Motiv des „Königlichen" (8) klingt weinend der Schmerzensruf der Chrysothemis (41) bei der Kunde von Orests Tod (vgl. 53 b). Jetzt bricht Elektra los: „Ich bin dies Blut, dies hündisch vergossene Blut des Königs Agamemnon" — und Thema 8 in immer wiederkehrendem Nachdruck, das Motiv des Geistes Agamemnons (14) und das seines zerstörten Kindes (5 e) malen das Bild der mißhandelten Prinzessin, in der der männliche Geist des Vaters und Herrschers lebt (53 c). Orests Entsetzen über das blasse verwilderte Weib, das seine Schwester ist, findet sein Symbol in einem kurzen, gleichsam zusammenschreckenden Motiv (54), dessen acht Töne merkwürdig viel sagen, weil sie das Gegenstück (und eine Art partieller Umkehrung) des Themas sind, das Elektras Zurückfahren vor Orests Erscheinung ausdrückt (50 a), und zugleich wie jenes andre die Motive ihres Wesens in sich bergen — in ähnlichem Zusammenhang wie dort. Und nun entdeckt er sich ihr: Orest lebt! (54 — es ist schon in der „Vorahnung" 47 erklungen!) Die Totenklage 52 wird von einem Schrei des Orchesters und von dem hochaufgerichteten königlichen

Thema 8 übertönt; 54 blitzt immer wieder während des heftigen Dialogs der Geschwister auf. Das Motiv der Agamemnon-Kinder (15) motiviert Orests „Dazu kam ich her" — und nun drängen sich Hunde und alte Sklaven, den Saum seines Gewands und seine Hände küssend, um den Heimgekehrten, den die Schwester immer noch nicht erkennt: „Wer bist du denn? Ich fürchte mich". Ein Motiv des Erkennens (56 a), das dann im Tanz Elektras zu mänadischem Jauchzen aufgepeitscht und in der folgenden Szene zu wundervoller Lyrik geweitet wird, ist schon während des stummen Willkomms der Diener erklungen, die den vermeintlich Toten begrüßen. Die Klage (50), gleichsam staunend, der Chrysothemis' Jammerruf (41), in aufatmendes Dur gewandelt, sprechen im Verein mit 56 a deutlicher in ihrem Fragen: „So bist du nicht tot?" und in froherem Antworten, als es Worte vermöchten — weil sie eben noch viel mehr sagen. Jetzt verbinden sich 56 a und 41 (in Dur) zu Orests sanft vorwurfsvoller Frage: „Die Hunde auf dem Hof erkennen mich und meine Schwester nicht?" Orest lebt, sagt 55, und ich bin dieser Orest, sagt 56 a in passionierter Fortführung (wie in 58 a). Ein Aufschrei in herzzerreißendem Jubel: „Orest!" — und Elektra stürzt zu des Bruders Füßen hin. Das Orchesterzwischenspiel, das jetzt die Empfindungen der erschüttert Schweigenden ausdrückt, gehört zum Extremsten des Werks, ist überwältigend in seinem Sturm, in der Leidenschaft der aufgewühlten Empfindung, in dem Jauchzen und Zurufen und den losbrechenden Lobgesängen all der Stimmen der Seele. Die Klage (50, 12) wird immer gebieterischer zum Verstummen gebracht, Orest lebt, jubelt 55 immer wieder. Das Orest-Thema 6 leuchtet siegreich auf, das Thema des Erkennens (56 a) wird weit ausgespannt zu überschwenglichem, frohlockendem Gesang (56 b) und das Motiv des Fürstlichen (8), mit 50 fortgesetzt, verwandelt die Panichide in einen Päan — bis die hochaufbrandenden Wogen trunkenen Entzückens niedersinken. „Orest! Orest!" scheint es zu rufen (57 a — aus dem Teilmotiv 6 a des Orest-Themas 6 gebildet!) — und: „Orest! Orest!" stammelt Elektra endlich (57 b) in scheuer Seligkeit ganz leise, als fürchte sie das Wunder zu zerstören, das Traumbild zu verscheuchen. Aber dieses Orchesterzwischenspiel ist ein Übermaß. Ist im Exorbitanten der akustischen Entladung nur mehr schwer zu perzipieren; das Ohr nimmt kaum mehr auf, was sich dem Auge des Partiturlesers so klar und einprägsam darbietet (auch wenn Strauß selber dirigiert, nicht nur bei den massiven Aufführungen unsrer schlechten „Elektra"-Dirigenten). Gewiß, hier ist ein Äußerstes auszudrücken; aber ich glaube, der Strauß von heute, der in der Alpensymphonie auf dem Höhepunkt, der Gipfelersteigung, nicht einen rauschenden Hymnus erklingen läßt, sondern den beklommen erschauernden, leisen Gesang einer einsamen Oboe, und der gerade damit ganz anders ergreift, als er es mit einem jubelnden Bergpsalm erreicht hätte — dieser

Strauß von heute hätte vermutlich den Ausbruch rasender Freude schnell gedämpft, den Krampf gelöst und hier das Schweigen sprachloser Ergriffenheit, die wunderbare, plötzliche Windstille der eben noch von wütendem Orkan bis in den tiefsten Grund erschütterten Seele in Tönen gestaltet, statt der Überladung, die das „Elektra"-Orchester auch sonst oft schädigt und die auch dieser grandiosen Episode mehr betäubte als erhobene Hörer schafft.

. . . „Orest! Orest!" flüstert Elektra in fassungslosem Glück — und langsam nur findet sie die Sprache wieder. Das Thema des Erkennens (56 a) schimmert im Orchester, als Begleitung flutend; dann erhebt es sich als Gesang (58), die Singstimme nimmt es auf, schwingt sich drüber hin (58 a) und steigert sich in Wort und Klang zu seliger Hingerissenheit, indes das Thema 56 a immer noch, gleich dem Gefühl des Unfaßbaren dieses Wiedersehens nachzitternd, die Melodie in ihrer hingerissenen stillen Trunkenheit unterströmt: „Hehres, unbegreifliches, erhabenes Gesicht, o bleib bei mir!" (58 b). Unsagbar schön ist der Ausklang in der Wiederholung dieser fast strophisch gebauten Kantilene, der Fes-Vorhalt vor Es, der den liegenden Grundton As vorübergehend zur Dominantenfunktion treibt, und die breit kadenzierende, sextenselig schwärmerische Schlußwendung, von hingebender Innigkeit das epilogisierende Orchesternachspiel (58 c): das mit dem Thema der Agamemnon-Kinder (15) verkettete des Wiedersehens (58). „Orest! Orest!" klingt es immer noch in entzücktem Staunen von Elektras Lippen hinein (58 c). Dann ein Erwachen; ein Bewußtwerden der eigenen schmachvoll verwüsteten Mädchenhaftigkeit und des erschauernden brüderlichen Blicks, der auf ihr ruht (60 a). „Ich bin nur mehr der Leichnam deiner Schwester" — Thema 59, an sich nur eine Erweiterung des Motivs 5 a, das Elektras Erniedrigung ausdrückt, symbolisiert in seinem schmerzlichen chromatischen Absinken vom Agamemnon-Thema 1 die durch furchtbares Erleben entschwundene Schönheit des Königskindes (es tritt in Imitationen auf — mit seinem Spiegelbild zugleich). Und Thema 60, in dessen zartes Seufzen sich das Motiv des Erlauchten (8) mengt, deutet Orests Schauder vor der Entstellung dieses fürstlichen Menschenwesens an. Zu der edel verhärmten Melodik dieser lyrischen Beichte treten wundervolle Tonbilder: das Blinken der Harfen, das schimmernde Verschwimmen des zu flimmernden Achteln aufgelösten „königlichen Motivs" 8 in Fagott und Klarinetten (61 a), die silbern gleitenden Geigensextentriolen und die glitzernden Streichertremoli, während das ansteigende Thema Agamemnons (1) die junge Schönheit seiner Tochter in schwellendem Gesang der Violinen schildert (61 b) — „Ich fühlt' es, wie der dünne Strahl des Mondes in meines Körpers weißer Nacktheit badete". Geistig und sinnlich ist die Klangmalerei vollkommen. Dieser ganze Gesang Elektras übrigens, so subtil der zarte Überreiz der aus den feinsten

und herbsten Essenzen gemischten Melodik in diesem traurig-süßen Lied von vernichtetem Jungfrauenliebreiz ist, so sprechend die Motive (39, 54, 59, 8, 57 a, 60, 14, 10, 4 — immer in klarster Bedeutung, jede Auslegung entbehrlich machend) zu einem symphonischen Gespinst von höchster Delikatesse ineinanderverwebt sind und so unwesenhaft, wie ein Widerschein aus ferner, heller Zeit der silberblasse Klang dieser an sich überaus konzentrierten Lyrik ist — der ganze Gesang wirkt irgendwie als Länge, als retardierend und abschwächend, so künstlerisch weise auch sein Kontrast zu den Tumulten des Vorangegangenen ist. Vielleicht aber nur, weil er zwischen zwei Herrlichkeiten steht, an die sein unsubstanzielles Versprühen nicht hinanreicht: der Erkennungsszene und dem Zwiegesang der Geschwister, der in seinem götteranrufenden begeisterten Segnen der sühnenden Tat von befreiender Kraft ist. Feierlich präludieren die Tubenakkorde (51) der Auferstehung von Elektras Triumph, der krönende Siegesreigen, der schon bei 41 vorhergeahnt worden ist, klingt mit verheißungsvoller Gewißheit im visionären Geist der rachebereiten Kinder auf (62): „Die diese Tat mir auferlegt, die Götter werden da sein, mir zu helfen." In tödlichem Entschluß, während Elektra ihr Preislied der Vergeltung singt (62), reckt sich Orest auf: „Ich will es tun, ich will es heilig tun" — und daß er nur dazu aufgespart worden ist, verkündet sein Motiv 55 („Orest lebt!"). Wofür Elektra sich selbst zum Opfer gebracht hat, so ganz und gar, daß der eigene Bruder vor dem Medusenhaupt des jungen Weibes zurückschaudert, das er Schwester nennt, sagt das mit 62 vereinte Thema 60 aus, in dem dieser Schauder in einem Seufzer erstickt wird. Und nun ein Hochgesang des Blutopfers (63): er ist aus dem Thema des Wiedergekehrten (56 a) geholt, ist dem der Sühnetat (62) verbunden, wird von dem Rhythmus des Tanzes getragen, in dem sich Elektra in ihren Racheträumen hinschreiten sah (vgl. 16 b und 73 a) — und das breit und voll erklingende Motiv der Agamemnon-Kinder (15) besiegelt in gleichzeitigem Erklingen den schauerlich großartigen Bund der Geschwister. (Zwei Details: das Motiv 43 zu den Worten „Selig, wer ihm das Beil aus der Erde gräbt", 16 c [= 4] zu dem andern, „Selig, wer ihm öffnet die Tür". Erklärung wohl überflüssig.)

Eine neue Männerstimme in hartem, rauhem Klang: die des Pflegers, der Orest zu seinem finsteren Werk herangezogen hat. Ein Thema von unbarmherzig zuschlagender Kraft kennzeichnet ihn (64); unwirsch und heftig fährt es in den trunkenen Hoffnungsjubel des Geschwisterpaares: „Seid ihr von Sinnen, daß ihr euren Mund nicht bändigt, wo ein Hauch uns und das Werk verderben kann?" Wild und barbarisch hämmert Motiv 64 in Engführungen und in drohendem Widerhall des Teilmotivs 64 a, als ob die Mauern den Schall der dumpfen Äxthiebe zurückwerfen würden. „Sie wartet drinnen. Es ist kein Mann im Haus, Orest!" Der reckt

sich auf, bezwingt seinen Schauder und schreitet der erzenen Pforte zu, das Agamemnon-Thema 1, in chromatische Figuren übergleitend, scheint ihn anzufeuern; das des rinnenden Blutes, mit dem der Heimkehr (58) verbunden, sagt das grauenvolle Ziel dieser Wiederkunft aus, und das feierliche Tubenmotiv 51 scheint den Schutz der Götter herabzuflehen. Eine Fackelträgerin erscheint, das zuckende, funkenstäubende Licht flakkert im Motiv 40 b, das schon in der Klytämnestra-Szene das gleiche versinnbildlicht hat. Das Thema der Klytämnestra 29 scheint dem fremden Boten zu winken. Ein Schwindel ergreift ihn, wenige Sekunden lang, dann rafft er sich auf und die Tür schließt sich hinter ihm und dem Pfleger. Das schwirrende Fis der Geigen veranschaulicht das Flimmern vor Orests Augen, und ganz leise, gehalten klingt im tiefen Holz Thema 51, seinen Entschluß zum Letzten bestimmend. Gräßliche Stille. Nur das Erbeben der Pauken. Jäh und heftig Motiv 36 („Orest schlägt zu"): jetzt und jetzt muß der rächende Streich fallen. Und Elektra läuft im ungewissen Licht der am Türpfosten im Ring hängenden Fackel auf einem Strich vor der Tür hin und her, unablässig, mit gesenktem Kopf, wie das gefangene Tier im Käfig. Und wartet. Wartet. Das malt die Musik mit schauerlicher Bestimmtheit; es wird einem eiskalt bei diesen (immer mit dem Mordmotiv 36 einsetzenden!) gleich Molchen, Schlangen und Ratten rennenden und schleichenden Tönen, in denen es plötzlich mit Motiv 43 hineinzuckt, dem der Schwäche Elektras, die sich die Tat aufbürdet und die ihm nicht einmal das Beil geben konnte: „Es sind keine Götter im Himmel!" Und selbst gegen den Olymp spritzt ihr Haß auf (4). Wieder das grauenhafte, traumwandlerisch gehetzte Laufen, hin und her, hin und her. Und Warten. Das Thema des Opferzugs (27 zu 65): jetzt wird ein andres Opfer bereitet — kein unschuldiges Tier mehr, sie selbst, die Hekatomben hingeschlachtet hat, um ihre bösen Träume zu bannen. Neuerlich dieses lauernde Hin- und Herjagen auf immer längerer Strecke: die jedesmal weiter gespannten Läufe der Musik deuten es an. Immer wieder, wie zu einem plötzlichen Hinhorchen, das Motiv 36: ertönt der Todesschrei der Mutter noch immer nicht? Da tönt er wirklich, namenlos schrecklich, in schriller Schärfe. Und Elektra schreit in entsetzlichem Triumph auf: „Triff noch einmal!" (Die Stelle kommt niemals mit der rechten fürchterlichen Kraft heraus. Weil die Darstellerinnen der Elektra zu viel Energie hergeben, um die hier ganz irrelevante Tonhöhe und die richtigen Intervalle zu treffen, überhaupt, um auch hier zu „singen", statt nur in einen elementaren, hemmungslosen Aufschrei loszubrechen. Ebenso in der Stelle „Agamemnon hört dich." Überall in der „Elektra", auch in den ausschweifendsten Episoden, ist „gesangliches" Singen unbedingt nötig und, wenn es „richtig", will sagen krampflos, nicht „einstudiert", sondern in überlegener Freiheit und Musikalität geschieht, von höchster Wirkung. Nur diese beiden Mo-

mente können auf beliebigen Tönen gebracht werden, ja in unbestimmter Tonhöhe gellen — nicht unvornehm kreischen, denn selbst in diesem wahnwitzigen Ausbruch des übermenschlichsten Hasses muß Elektra immer noch ein Wesen „vom Stamme der Götter" und nicht von dem der Marktweiber bleiben — aber die Kraft des Akzents muß derart überwältigen, daß es hier jeden fröstelnd überlaufen muß und daß keiner in diesem Augenblick an die zu unausgiebige Stimme der Sängerin, überhaupt nicht mehr an Gesang und Oper denken darf.) Orest trifft noch einmal, noch zweimal: das Thema seines Zuschlagens (36) dröhnt dreimal — wieder ein Schrei, ein letztes Ächzen — und ungeheuer, wie befreit, schwebt des Agamemnon Geist (14) empor, diesmal nicht in Oktaven, sondern von None zu None, in liegenbleibender, erschreckender Dissonanz (65 a). Es ist, als ob des Gemordeten Erscheinung sich in dem Weiß des brechenden Auges seines sterbenden Weibes spiegelte. „Elektra steht in der Tür, mit dem Rücken an die Tür gepreßt"; ein Motivenkomplex von ungeheuerer Eindringlichkeit schildert die äußeren und inneren Vorgänge: die fliegende Erregung, die fiebernde Zwiespältigkeit der Seele drückt die liegenbleibende Dissonanz der Sekund D-Cis im Erschauern der Geigen aus, das Agamemnon-Thema 1 frohlockt, das Motiv der Schlachtopfer (Klytämnestras Zug 27) und des Pflegers unerbittliche Streiche (64) vereinigen sich zu blutigem Sinn. Chrysothemis und die Dienerinnen stürzen heran; Thema 7 (verkleinert) bedeutet hier nur das des Magdtums ohne Beziehung auf Elektra. „Es muß etwas geschehen sein." Das Motiv des Pflegers (64) gibt Antwort darauf. „Seht ihr denn nicht, dort in der Tür steht einer!" Das Thema des Königlichen (8) sagt, wer es ist: „Das ist Elektra! Das ist ja Elektra!" Und das Motiv ihres endlichen Triumphs (38) überhebt sie der Worte. Den andern schaudert vor der Schweigenden: „Warum sprichst du nicht! — Laß uns ins Haus!" 64 in Engführungen und 7 zu alledem. Jetzt das Agamemnon-Thema 1, voll und majestätisch: Elektra hört nichts, was um sie lärmt, sie denkt des entsühnten Vaters. Eine Magd eilt herein: „Zurück! Aegisth kommt durch den Hof." „Sein" Thema 13, dazu immer weiter 7; und 1 in hellem Glanz. Und während Chrysothemis und die Dienerinnen ins Innere des Palastes entweichen, flüchtet auch das Magdmotiv 7 in Sequenzen, Fortbildungen und schließlichem chromatischen Verlaufen. — Wie bildhaft ist das alles und wie musikalisch organisch dazu!

Aegisth erscheint. In sein schlenderndes Motiv 13 fährt immer wieder ein kleines andres hinein, gleich einer Axtschärfe niederzuckend (und auch an 3 erinnernd): das Schwert hängt über ihm. Er erschrickt vor Elektra, die ihm mit der Fackel entgegenschreitet und die er in diesem Flackerlicht nicht erkennt. Und zu ihrem höhnischen Sich-Neigen erklingt das Thema der träumenden Klytämnestra (26), die in ihren angstdurchschüttelten

Nächten all dies Furchtbare vorausgesehen hat. Daß nebenbei das Motiv die Bewegung dieses heimtückischen Verneigens plastisch ausdrückt, dürfte zu seinem Assoziieren mit beigetragen haben. Und jedenfalls weiß ich keinen andern musikalischen und dramatisch-symbolischen Zusammenhang ausfindig zu machen als diesen vielleicht allzuweit hergeholten. Jetzt erst erkennt er sie; das Thema von Elektras Triumph (38) spricht von dem Hochgefühl, mit dem sie dem Verhaßten entgegentritt — und wieder 26 als Verkünder der erfüllten Blutträume der Mutter. Motiv 13 zu Aegisths Worten: „Nun, dich geht die Neuigkeit ja doch vor allem an. Wo find' ich die fremden Männer, die das von Orest uns melden?" Nun eine musikalische Gestaltung der Heuchelei und der hinterlistigen Freundlichkeit, wie sie in der Genialität im unzweideutigen Ausdruck des Zweideutigen nur in der Szene Mimes ihr Gegenstück hat, der Siegfried den Gifttrank aufdrängen will; Elektras Antwort: „Drinnen. Eine liebe Wirtin fanden sie vor . . ." hat eine infam liebenswürdige Hypokrysie im Melodischen der Singstimme und des Orchesters, während sich gleichzeitig das Haßmotiv 4 gleich einer Giftnatter hineinschlängelt (66) — ein Motiv übrigens, das im „Rosenkavalier" fast gleichlautend vorkommt und das, angesichts der merkwürdigen Gabe des Tondichters, in sehr bestimmten Motivvorstellungen zu denken, doch dazu berechtigt, des Oktavian Liebesbeteuerungen — zum Schluß des ersten Akts — die von ganz ähnlicher thematischer Bildung untermalt werden, als innerlich unwahr zu empfinden. Ein rhythmisches Miniaturmotiv (67), das in diese schmeichlerisch-lauernde Thematik hineinklingt, verrät, daß Elektra sich kaum zurückhalten kann, ihren inneren Jubel, ihre schadenfrohe Erwartung wenigstens im Tanz der Glieder hervorbrechen zu lassen; noch beklemmender, verlogen in ihrer süß unterwürfigen Geschmeidigkeit, wirkt die Musik, wenn sie ihm sagt: „O Herr, sie melden's nicht mit Worten bloß, nein, mit leibhaftigen Zeichen" — der Chrysothemis' Schmerzenslaut (41), der keinen Grund mehr hat, und Klytämnestras Traummotiv verschütten das Aegisth-Thema. Die Singstimme zu diesem thematischen Verstricktwerden ist von einer so infernalischen Katzenfreundlichkeit, die immer wieder und manchmal vergeblich ihr Frohlocken unterdrückt, daß Aegisth über diesen merkwürdigen Klang der durch die Verstellung dringenden Wahrheit stutzig wird: „Was hast du in der Stimme?" Wieder sagt Klytämnestras Traummotiv 26: daß nun auch die Vision erfüllt wird, die dich in der Henkerschlinge gesehen hat — das füllt meine Stimme mit Jauchzen. Und das um das Aegisth-Thema (13) tanzende Motiv (67) hat seinen Reflex in den Worten: „Was taumelst du so hin und her mit deinem Licht?" Dazu noch 13, schwankend, und zweimal noch rasch hintereinander in der Oktave und der Dezime, wie im Flackerschein der Fackel. Und ähnlich weiter. Meisterhaft. Wenn sie den Verabscheuten wie in einem unheimlichen Tanz umkreist — das

hüpfende Motiv 67, zu 26 und 13, als ob er von argen Geistern umringt wäre (67 a) — und er, ängstlich auf die im Torschatten harrenden Fremden weisend, frägt: „Wer sind die dort?", klingt ihre Antwort: „Die sind's, die in Person dir aufzuwarten wünschen" in den unterwürfig hinterhältigen Worten lange nicht so gefährlich glatt und demütig wie die Töne, in denen der Klagelaut der Chrysothemis (41) und das Haßmotiv 4 zu dämonisch-freundlichem Reigen verwandelt werden; wenn dann zu ihren Schlußworten „Und ich, die so oft durch freche, unbescheid'ne Näh' dich störte, will nun endlich lernen, mich im rechten Augenblick zurückzuziehn", das freudig-ernste Thema des heimgekehrten und jetzt im Dunkel auf sein Opfer wartenden Orest (58) zu dem seltsamen Schillern der von verhaltenem Jubel immer wieder versagenden Singstimme erklingt (die Vorschläge und die in weiten Intervallen springende Tonhöhe der nur mühsam beherrschten Stimme — 67 b — sind geniale Züge einer ganz modernen Deklamation!) — dann fühlt man trotz Aegisths Verächtlichkeit fast banges Mitleid. Zweimal noch sein Motiv 13, während er im Palast verschwindet. Stille. Sie wirkt zuschnürend durch das plötzlich nach einer Kadenzierung nach Es eintretende, leise schwebende E im Dunkel der Bässe und des Kontrafagotts. Ein Glissando der Harfen — wie ein Schauder, der einem den Rücken hinunterläuft. Es bleibt auf dem hohen E der erzitternden Geigen hängen; so abgeschmackt der Ausdruck klingen mag: es ist eine Gänsehaut in Tönen. Dann die Mordszene, in der es ein paar Momente von unglaublicher Plastik gibt. Wie nach dem Poltern und Zerren der Bässe das Agamemnon- (1) und das Orest-Thema (6) mit dem Aegisth-Motiv 13 zu ringen (und es niederzuringen) scheinen. Wie man den Entsetzten zu sehen glaubt, wenn er den Totgewähnten leibhaft erblickt, zitternd, geweiteten Auges: „Orest lebt!" (55 und ein chromatisches Erschauern). Wie zu alledem Elektras Siegesthema (38) aufjauchzt. Wie sich nach ihrem wilden und triumphgesättigten Aufschrei „Agamemnon hört dich!" (mit dem Motiv 1 im Gesang und im Echo des Orchesters) das Motiv des Pflegers (64) in grimmiger Wucht über das des Aegisth wirft, das in Sequenzen hinstürzt. Und wie dann, während Elektra „furchtbar atmend gegen das Haus gekehrt steht" und die Schwester mit den Mägden in besinnungsloser Freude hereinlaufen, das Thema des Heimgekehrten (58) zu den eiligen Sechzehnteln und den wie über Stufen strauchelnden Zweiunddreißigstelläufen der Holzbläser die Herrschaft des Vergelters ankündigt. Thema 58 beharrt weiter, während Chrysothemis die Schwester jubelnd anruft; „Elektra!" ruft das Orchester mit Motiv 17, „O komm' mit uns!" die befreit Aufatmende — „Es ist der Bruder drin im Haus!" Ihr Schmerzensschrei um den Gestorbenen wird zum hellen Freudenschrei (41 in Dur) — mit seinem überschwenglichen Ausbruch vereint sich das Thema ihrer jungfräulichen Kraft, wie sie Elektra ge-

priesen hat (44, in Beispiel 68); „Orest! Orest!“ rufen die Männer mit dem Orchester um die Wette, mit dem aus dem Orest-Thema 6 geholten Anruf Elektras (57 a und b = 69), und das Thema ihrer entstellten Mädchenschönheit (59) blüht, immer wieder vom Jubelschrei der Chrysothemis (41) überstrahlt, zu neuer Lieblichkeit auf (70 — dann gleich mit seiner Motivierung kombiniert). Orest lebt! ruft das Orchester (55), das Motiv des Pflegers, der ihn behütet hat, wird in doppelter Vergrößerung zur Grundlage all des Jauchzens und wird dann mit dem Motiv der wieder in Schönheit erblühenden Agamemnons-Tochter verbunden, das der Königskinder (15 b) glänzt in lauterem Jugendprangen, erlöst und hochatmend. Motiv 55 („Orest lebt!“) wird mit 70 verbunden: der Bruder hat die haßerstarrte, verwüstete Schwester zu neuem Leben und neuer Jugendblüte erweckt. Und nun Elektras Siegesgesang und Siegesreigen, dieses ungeheuere Dahinfahren in Sturm und Glorie, diese Selbstverbrennung in Tönen, deren himmelanfliegende Psalmenkraft nicht nur durch die herrlich befreiende Melodik des Gesangs und des Symphonischen so hinreißend wirkt, sondern durch die Besiegelung des Thematischen: in unermeßlicher Steigerung werden die von Anbeginn eingeführten Motive entfaltet und zu ihrem endgültigen Sinn emporgerissen; das Menschenschicksal und das Schicksal der Themensymbole kommt hier zur Erfüllung. Das erhebt diesen aller Fesseln ledigen Schluß über alles Erdenmaß und alle Erdenschwere und bedingt das Lösende und Aufwärtstragende seines Eindrucks.

„Ob ich die Musik nicht höre? Sie kommt ja aus mir!“ Sie kommt wirklich aus ihr; hier wie kaum zuvor wird ihr ganzes Wesen zu Musik. Der Reigenrhythmus, der jetzt ertönt (71), ist die Umbildung des Themas vom heimgekehrten Orest (58 — eine Auslegung erübrigt sich wohl!) und das flügelschlagende Motiv 71 a, das ihn umrauscht, trägt die Elemente des „königlichen“ Motivs 8, vielleicht auch die des Motivs 58 (= 71) in der Verkleinerung in sich. In die Trunkenheit des Gesangs mengt sich das zum Freudentanz umgewandelte Thema des Hasses (71 b, vgl. 4 und 16 b); das Motiv der Agamemnon-Kinder (15) wird in den Triumphtanz gezogen — immer noch mit 71 b, bezw. 16 b vereint — das Klagethema 41 steigt ekstatisch an und flutet in 15 b über. Das Chrysothemis-Motiv 44 tritt in den Reihn — und jetzt entfaltet sich die grandiose Dithyrambe ganz: „Wir sind bei den Göttern, wir Vollbringenden.“ Das Thema des Königlichen (8) steht im Purpurmantel, das des „lebenden“ Orest (55) beherrscht den pompös hinschreitenden Rhythmus, und gleich einer wehenden Fahne umflattern Streicherfiguren in der Verkleinerung von 8 diese strahlende Ankündigung des Kommenden. „Sie fahren dahin wie die Schärfe des Schwerts“ — hier setzt der fessellos hinflutende Gesang ein, der als Motiv der vollbrachten Tat schon bei 62 (und früher bei 45 c) andeutend erklungen ist und der sich jetzt, zu 62 a ansteigend und leidenschaftlich in höchste

Höhen weiterschwebend, in stolzer, freudig drängender Schönheit aufschwingt. Auch das Thema der Königskinder (15) wird jetzt zu herrlicher Erfüllung gebracht; zuerst in verklärter Innigkeit, dann in Sequenzen von 15 b aus leiser verhaltener Sehnsucht zu heißen Liebesflammen angefacht, schließlich, mit Thema 58 bezw. 71 deutungsvoll verbunden, als Hymnus der Liebesbotschaft ausklingend (72). „Liebe tötet, aber keiner fährt dahin und hat die Liebe nicht gekannt" — und wieder 62; und dann mit 55 überleitend zu dem „namenlosen Tanz", in dem sie „den Kopf zurückgeworfen wie eine Mänade", das Knie werfend, die Arme ausreckend vorwärts schreitet. Diese Tanzsymphonik ist die wortlose Verkündigung des Gleichen, was die Gesangssymphonik ausgedrückt hat: Dankgebet und Siegesgesang, Hohes Lied zum Preise der Götterhuld — letzter und höchster Aufschwung einer fürstlichen Seele, die zu stark ist, um nicht den gebrechlichen Leib zu zerstören und die auf dem gleichen Blitzstrahl zu den Unsterblichen emporfliegt, der den armen, entkräfteten, vom inneren Feuer verbrauchten Leib niederschlägt . . . Symmetrischer Bau: gesteigerte Wiederholung des Gesangsteils; der machtvoll schreitende Beginn (71), die fortreißende Jubilata der gesegneten Tat (62) in jauchzender Trunkenheit aufflammend (73), die neuerliche Verbindung des geläuterten Haßmotivs 4 mit dem Tanzrhythmus (16 = 71 b), der sich dann zugleich mit dem Gesang der vollbringenden Kindesliebe (15) aufschwingt (72), das siegreich im Tanz erfüllte Motiv des Königlichen (8, breit und voll hinanziehend, mit dem befeuernden Thema 55): „schweigend und tanzend, die Last des Glücks tragend, bringt sie das große Totenopfer". Immer überirdischer beschwingt klingt der Jubelpsalm der Kindesliebe (15) — und nun eine höchste Anspannung. Es ist, als ob bei diesen letzten Schritten des unsagbarsten Triumphs ihr ganzes Leben, in ein einziges Sinnbild geballt, vor ihren Augen schwebte. Im Rhythmus des Reigens klingen 62, 16 b (= 4), 15, 55, die entscheidenden Symbole ihres Daseins, zu einem in seiner Zusammenfassung fast unbegreiflichen sinnbildlichen Motivenkomplex verbunden: drei schmetternde Trompetenakkorde, ein mysteriöses, furchtbares Sausen (Tamtam mit Triangelschlägel gerieben); Agamemnons Geist steigt auf (14) und trägt die Seele der Tochter mit all ihrem Haß (4) und ihrer Bruderliebe (6, „Orest") mit sich empor — es ist, als ob er einhielte und dann noch höher schwebte. Ein Erzittern auf dem hohen Es, zwei stürzende Tubenakkorde, die zu erstarren scheinen: Elektra liegt regungslos. Die Agamemnon-Themen 1 und 14. Und die Tubenakkorde; im Wechsel von E-Moll und Es-Moll. Chrysothemis läuft an die Tür und schlägt daran: „Orest! Orest!" Immer wieder das Agamemnon-Motiv 1. Ein Aufklagen. Thema 55: Orest lebt — noch sind die Erinnyen nicht um ihn. Und Elektra ist tot. Zwei heftige Akkordschläge, Es-Moll als Vorhalt von C-Dur. Der Vorhang ist gefallen.

Ein Wort noch über die symphonische Architektur des Werks, von deren gliedernder Kraft schon gesprochen wurde und auch von dem dreiteiligen Portikus, den die Musik erst in die Dichtung eingebaut hat. So wie es die Sache von Spezialstudien sein könnte und müßte, einmal die Harmonik der „Salome" und der „Elektra" auf ihre Entstehung aus thematischer Stimmführung und fast nie aus fortschreitender Akkordik, dann aber auch auf ihre Unwillkür, auf ihre Logik und Gesetzmäßigkeit zu prüfen, die so stark ist, daß selbst die exorbitantesten Kühnheiten, die fremdartigsten Ballungen des Ungleichartigen schließlich auf einfache harmonische Formeln, ja oft auf Grundschemen der Tonbeziehungen zu bringen sind, so sollte auch einmal — und vielleicht geschieht noch, was nur hier die Proportionen dieses Buchs sprengen würde — eine besondere Studie über das Instrumentale des Werks und eine über den symphonischen Bau der einzelnen Szenen geschrieben werden und gezeigt, wie nicht nur das Ganze, sondern jeder seiner Teile sein besonderes Gleichgewicht, seine innere und oft auch äußere Symmetrie hat und wie wieder jede dieser in sich geschlossenen, manchmal fast wie Kammermusik gearbeiteten Szenen — bei scheinbar größter, ja beinahe improvisatorischer Freiheit — sich gegenseitig bedingen, sich um den gemeinsamen Schwerpunkt gruppieren und einander das Gegengewicht halten. Das kann hier nur angedeutet werden; aber vielleicht untersucht der Leser dann selbständig die musikalische Kräfteverteilung, die dem ganzen Werk und ebenso der einzelnen Szene an sich innere und äußere Harmonie gibt und das Gebundensein an das Zentrum und an die Pole des Dramas bewirkt. Man wird sich dessen bewußt, wenn man gewahr wird, wie jede Szene ihr Gegenspiel hat. Der Prolog des Mägdegeklatsches in den Intermezzi der Dienerszene und der kurzen Mägdeszene vor Aegisths Erscheinen; Elektras großer Monolog in ihrem Schlußgesang, der gleichzeitig die Motive des Monologs erst zu ihrer wahren, lebensvollen Gestalt bringt; die beiden Szenen der Schwestern halten einander die Wage und sogar statt bloß eines Höhepunktes gibt es deren zwei: die Klytämnestra-Szene und die an sich kürzere, aber durch ihre Einrahmung mit den schauerlichen Orchesterzwischenspielen (das Ausgraben des Beils und Elektras Warten auf den Todesstreich) auch äußerlich zur Symmetrie gebrachte Szene des Orest. Bleiben noch zwei Gegenstücke, die es gerade durch ihren Kontrast sind, aber auch durch die Gemeinsamkeit, daß in beiden ein Äußerstes gewagt wird — an Schrecknis in dem einen, dem Opferzug Klytämnestras, diesem Blutrausch in Musik; an hinterhältiger, doppeldeutiger Ironie in dem andern — der Szene Aegisths und Elektras, in der die Musik gezwungen wird, zu tun, was sie nie vermag: zu lügen, andres zu meinen, als sie aussagt, was freilich nur dadurch möglich gemacht wird, daß sie dabei doch auch die Wahrheit enthüllt. In diesem genialen Sich-Ergänzen, in der Hohlspiegeleinstellung der

Thematik liegt ja die einzige Möglichkeit, gleichzeitig das Konträre in Tönen zu sagen. Wie sich nun die Aufeinanderfolge dieser Szenen zur Einheit der Architektur dieses Säulentempels rings um eine Bildsäule des Hasses aufbaut, welche Beziehungen der Thematik und oft auch des Orchesterklangs, der ebenso wie die Melodik viel herber, massiger, einfacher und großartiger ist als in der „Salome", zwischen den polaren Szenen sich ergeben — darauf kann hier nur hingewiesen, nicht eingegangen werden. Wobei ja die Untersuchung der thematischen Symbolik und Psychologie auch schon manche dieser Zusammenhänge aufgehellt haben dürfte. Ganz auszuschöpfen ist derlei nicht. Das wirklich geniale Werk trägt sein ungelöstes Geheimnis in sich. Wie alles Geschaffene.

Eine Bel canto-Oper. „Der reine Papa Haydn", soll Strauß scherzend auf den „Tristan" gesagt haben, der unsrer Generation so viel zu schaffen gemacht hat, wie die „Elektra" der von heute. Aber auch den Älteren unter uns ist dieses Werk so transparent geworden, daß wir es pfeifen könnten — um es etwas extrem auszudrücken — wenn man Melodik so hoher Art und von einer Größe, die wirklich das Gefühl der Antike weckt, überhaupt zu pfeifen geneigt wäre. Heute gibt es nur wenige Stellen in dieser einst so gefürchteten und erschreckenden Schöpfung, die als akustisch überladen, und kaum eine, die als Mißklang an sich, ohne den Zwang des dramatischen Gebots, empfunden würde; keine aber, die nicht gleich einer Riesenfaust ans Herz griffe und die in ihrer marmorn gemeißelten Thematik, ihrer tempelhohen Architektur, dem gewaltigen Ernst ihrer düster edlen Melodik nicht ehrfürchtiges Bewundern erweckte. Die „Elektra" ist, immer noch, das machtvollste Werk ihres Schöpfers, ist klassisch im erwähltesten Sinn, gehört in die stolze Reihe jener wenigen Ebenbürtigen, die das Zeichen der Unsterblichkeit auf der Stirne tragen. Wer aus Nacht und Leiden derart zu Glanz und Wonne zu führen vermag, aus dem tiefsten Grauen zu solcher seelischer Befreiung, zählt zu denen, die die Gralskrone der Kunst als heimliche Kaiser ihrer Zeit mit Recht tragen. Und die nicht entthront werden können, wenn sie nicht selber die Abdankung des Geistes vollziehen und mit den Sowjets des Materialismus paktieren. Daß dem bei Strauß so sein soll, wie es manche behaupten, werde ich erst dann glauben, bis es sich in seiner Musik zeigt. Solange aber seine Töne immer noch Lieder des Prinzen Vogelfrei bedeuten und in jedem Takt von dem empfindlichen Gewissen eines Meisters zeugen — selbst dort, wo er sich's scheinbar leicht macht und auch einmal der sorgloseren Stunde Gehör schenkt — solange werde ich am Schöpfer der „Elektra" nicht irre werden.

Man hat einst an heilige Klüfte geglaubt, in denen die Urdämonen der Menschheit hausen. Schluchten, aus denen die zerstörenden Flammen der

ungefesselten Triebe, der frei ausschwärmenden, gesetzlos ungehemmten Elementargefühle emporschlagen. Sie würden die Welt zerstören, wenn sich der Bann, der sie, einem magischen Siegel gleich, dort unten bindet und keiner darf, ohne sich selbst zu verderben, in diese Tiefen blicken, der nicht in Traum und Wachen alles Chaos in sich überwunden und sich gegen die finsteren Geheimnisse gefeit hat, die aus den Stimmen unterweltlicher Ahnen immer noch tief in uns flüstern.

Die „Elektra" ist der Blick in solch eine heilige Kluft. Der ihn getan und der diese Stimmen des Hasses, der Mordgier, des heidnischen Aberwitzes, des grausamen Blutrausches, der wüsten Lüsternheit und der befleckenden, viehisch alle Liebe und Sehnsucht zerbrechenden Selbstsucht aus ihrem gräßlichen Schweigen erweckt hat, ist einer, der es durfte, ohne sich den dunklen Mächten preiszugeben, und der, ohne die Gefahr, sich an die Schrecknisse zu verlieren, heil und geläutert aus dem höllischen Reich ins Leben heimkehren konnte. Weil in ihm, schon lange zuvor, innere Ordnung geworden, weil er ein Freier und Gezügelter zugleich war, so fest in sich ruhend und dem lebendigen Gesetz in sich vertrauend, daß er sich allen Versuchungen getrost überlassen und jedes Hinabtauchen zum Meeresgrund des Seins wagen konnte. Er ist von jenen Seltenen, ganz Starken, ganz Siegreichen und ganz Einsamen — so sonderbar das mitten in dem rauschenden, lärmenden Ruhmesglanz um ihn klingen mag — denen „nichts geschehen" kann. Zu uns aber sprechen diese Stimmen, denen er Klang gegeben hat, in ihrer fürchterlichen Schönheit und ihrer aufpeitschenden Macht irgendwie vertraut wie aus einem früheren Dasein heraus. Die Musik der „Elektra" ist für meine Empfindung, was die eleusinischen Mysterien für die Athener gewesen sein müssen. Aber wenn man nach ihrem letzten Ton erwacht ist und die gewaltig anpochenden Schlußakkorde verhallt sind, lächelt man, befreit aufatmend in dem Gefühl, vom Wesen hinter uns liegender Menschheitsgeschicke angerührt und ihre drohenden Geheimnisse durchschreitend und durch sie geläutert, emporgestiegen zu sein. Und freut sich darüber, wie gut es doch ist, daß die wenigsten Musik zu hören verstehen, oder es ahnen, was sie gehört haben. Wäre es anders: diese Musik (und übrigens die meiste von Strauß, aber die unsrer großen Meister ebenso) müßte staatlich verboten werden. Sie sagt Gefährlicheres aus, als Worte es jemals vermocht haben.

DER ROSENKAVALIER

Komödie für Musik in drei Aufzügen

von

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Opus 59

Beendigt in Garmisch am 26. September 1910

„Noch spür' ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?

Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt.

Und daß mein eignes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüberglitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war,
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eignes Haar,

So eins mit mir als wie mein eignes Haar.

Hofmannsthal

BESETZUNG:

16 erste, 16 zweite Violinen. — 12 Bratschen, 10 Celli. — 8 Kontrabässe. — 2 große Flöten, dritte große Flöte (auch kleine Flöte), 2 Oboen, Englischhorn (auch dritte Oboe), 1 D-Klarinette (auch Es-Klarinette und dritte B-Klarinette), 2 B-Klarinetten (auch in A und C). — Bassetthorn (auch Baßklarinette), 2 Fagotte, drittes Fagott (auch Kontrafagott). — 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Baßtuba. — Pauken, große Trommel, Becken, Triangel, Tamburin, Glockenspiel, große Ratsche, große Rührtrommel, kleine Militärtrommel, Schellen, Kastagnetten (3 Spieler). — Celesta, Harfen. Bühnenmusik III. Akt: Erste und zweite Violinen, Bratschen, Celli, Kontrabässe. — 2 große Flöten, 1 Oboe, 1 C-Klarinette, 2 B-Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 1 Trompete. — 1 kleine Trommel. — 1 Harmonium. — 1 Klavier.

Die Komödie der Liebe zu Musik geworden. Die Tragödie der alternden Frau und ihre schwermütig süße Melodie als Cantus firmus in der Polyphonie der grausam-jungen Stimmen selbstsüchtiger Zärtlichkeit, der bäuerlich verschmitzten eines ländlichen Kavaliertums, der gemütlich großmäuligen einer wienerischen Emporkömmlingsbürgerlichkeit, der eilfertig geschäftigen einer italienischen Intrigantenfalschheit und des ganzen Chors von Gesinde und Gesindel, von singenden Hogarth-Kupfern, von Läufern und Wirten und Notaren und Lakaien und Tenören und Haushofmeistern und Hundehändlern und verschämter Armut und unverschämter Pöbelei — das ganze Fliegengeschmeiß, das um die Großen des Staats schwirrt, ist hier lebendig geworden. Das Wien Maria Theresias dazu, mit einem Zauber der Echtheit, die durch keinerlei archaisierende Stilkopie erreicht wird, nur als Atmosphäre. Das ist der „Rosenkavalier". Eine wienerische Maskerade und weiter nix? O doch. Viel, viel mehr. Die Maskerade trägt nur die Farbe herbei, das Kostüm, das Zeitgebundene der Handlung. Aber unter all diesem bunten Mummenschanz wird lebendig, was von eh' und je Menschenherzen bewegt hat; junge Liebe und gütiger Verzicht, treuloser Zwang und banges Hoffen, die gemeine, schachernde Profiteitelkeit der Außenstehenden, die widerliche Erfahrenheit, die die schöne Unerfahrenheit bedroht und schließlich doch durch ihre reine Kraft besiegt wird — das ist das Geschehen von Allzeit und Nirgends, das uns warm macht und die Gefühle der Verbrüderung wachruft, ohne die keine dramatische Frage in unsrem Innern Widerhall und Antwort findet. Aber es hat seinen hohen Reiz, daß all diese Vorgänge und die sie bedingenden Menschen auch von dem prunkvoll festlichen Zeremoniell jener Zeit und ihrer höfisch edlen Beschwingtheit gelenkt werden, wie an den Drähten eines betrachtsamen, über alle Torheiten, alle Hemmungen formeller Schicklichkeit und all die kleinen und großen Leiden und Freuden lächelnden Puppenspielers. (Was übrigens ebensooft entzückende Zufälle der Musik mitschafft, als es manchmal auch die Musik bindet und unterbindet.) Und ein nicht geringerer Reiz ist es, wie zu alledem die Uhren der Zeit mit ihren Silberpendeln dazu ticken, in zierlichen Spielwerktönen schlagen, wie der Duft der Weingelände eines Kahlenbergs hereinströmt, der freilich manchmal an der Isar zu liegen scheint, die Glocken der Kirchtürme ihr Lied dazu singen und aus den Schenken der Prater-

auen Walzermelodien klingen, die noch keine Volkslieder sind, aber es werden können . . .

Eine Komödie der Liebe in Tönen. Die einzige der deutschen Musik. Wenn anders das Wort das heiter Beflügelte aussagen soll, das zu Menschlichkeiten höherer Art hinaufträgt; und nicht nur die platte Geschichte von Hans und Grete, die sich irgendwann und irgendwie in den Niederungen des Alltags kriegen (und späterhin bekriegen) sollen. Der „Rosenkavalier" ist die Sublimierung der Liebe und der Jugend, der reifen und der unschuldigen Gefühle, der gemeinen und der ungemeinen. Im „Figaro" dominiert die Intrige. Die Liebesempfindungen sind wurmstichig geworden und in der Apotheose des allseitigen Verzeihens schwingt, aller Beschämung und allen guten Vorsätzen zum Trotz, einige Frivolität mit; ganz abgesehen davon, daß das französische Stück und seine italienische Opernversion dieses seligste aller deutschen Musiklustspiele doch eben gerade dem Deutschen ein wenig fernhalten und einen Zwiespalt zwischen dem gallischen, boshaft-graziösen Hohn, der italienischen Volubilität des Worts und dem geistreich verklärten, zärtlich heiteren Wesen der Töne schaffen, die über all die skurrilen Allzumenschlichkeiten des Texts den ewig blauen Himmel irgendeiner Götterinsel spannen. Die „Meistersinger" wieder, die in der Liebe zweier junger Menschen, in ihrer süß-egoistischen Achtlosigkeit gegen fremdes Leid und in der schmerzlich-lächelnden Resignation eines Alternden von viel höherem Wert geradezu ein Gegenstück zur „Rosenkavalier"-Dichtung sind, haben doch just in ihrem Zentrum andre Wichtigkeiten als die des bloßen Liebens und Geliebtwerdens: hier geht es um die Dinge der Kunst, um den ewigen Widerstreit von Alt und Jung — nicht nur in der Liebe! — um die Borniertheit und den Haß jeder Mitwelt gegen neue, schenkende Größe, um eine Verklärung des deutschen Bürgertums, der bewahrenden Tüchtigkeit ebenso wie des ungestüm vordringenden Genies. Alles andre ist sekundär; während der „Rosenkavalier" auch den Titel eines Eulenbergschen Stücks tragen könnte: „Alles um Liebe." Und um eine, die das materialistische „Alles um Geld" hochgemut besiegt. Wobei ich gleich anmerken möchte, daß gerade der Titel des „Rosenkavalier" mir irgendwie peinlich ist; nicht nur, weil „Die Frau Feldmarschallin" von Anfang an die richtigere Einstellung auf die dramatischen Triebkräfte der Dichtung und auf ihren „eigentlichen" Träger bewirken könnte — sondern weil etwas Süßliches darin ist, etwas von Schutzmarke und vom Familienblatt gleichzeitig, das ich nicht definieren kann, aber sehr abgeneigt empfinde; und weil er die „Hauptrolle" zu stark betont, die doch nur scheinbar auch der Hauptgestalt zugehört. In diesem Sinn wäre der an sich unmögliche, zuerst geplante Titel „Ochs von Lerchenau" noch richtiger gewesen. Das alles sind Nebensachen, ich weiß, und gerade dieses Werk kann durch nichts, auch nicht durch eine falsche

Etikette geschädigt werden — aber es sind Nebensachen, die mit dem Wesentlichen im Positiven und Negativen geheimnisvoll zusammenhängen.

Ich habe vorhin nicht ohne Absicht den „Figaro" und die „Meistersinger" zum Vergleich mit dem „Rosenkavalier" herangezogen. Unter dem bezaubernden Eindruck der Uraufführung des Werks in Dresden unter Ernst von Schuch, dem in jedem Buch über Strauß ein Ehrendenkmal gebührt — für die stolze Reihe der von ihm erkämpften Dresdener Uraufführungen aller Straußschen Dramen bis zur „Ariadne", die einen intimeren Raum forderte, und für die fabelhafte, delikate Bravour, die funkelnde Genauigkeit und die schwelgerische, sinnliche Gesangsfreude, die auch die versteckteſten melodischen Elemente aus dem Dunkel zog, gar aber die stolzen, heißglühenden Scharlachblüten der spezifisch Straußschen Melodik hoch emporhob — unter diesem Eindruck hatte ich die Verwegenheit zu sagen: der „Rosenkavalier" sei das köstlichste Musiklustspiel, das wir neben den „Meistersingern" und dem „Figaro" besäßen. Die Landesirrenanstalt scheint damals voll besetzt gewesen zu sein; sonst hätte man mir dort sicherlich eine Einzelzelle eingeräumt, in der mir unter wohlweislicher Anwendung der Zwangsjacke jeden Tag „Des Tribunals Gebot" des lieblichen Herrn Edgar Istel, Doktor, Musikschriftsteller, unaufgeführter Dichter-Komponist und folglich Strauß-Töter, vorgespielt und sämtliche Strauß-Kritiken von Göhler, Bekker und Korngold zum Abschreiben gegeben worden wären. Ich bin damals nicht verhöhnt, nein, an den Pranger gestellt, als Analphabet und Idiot erklärt worden, als ein bösartig schwachsinniger Verunglimpfer unsrer Meisterwerke, als blindwütiger, veitstänzerischer Derwisch einer unerträglichen falschen Musikmodernität. Die Gemäßigtesten meiner Strafprediger waren noch solche, die mir in besorgter Väterlichkeit warnend versicherten, ich hätte mich bei der Wertung des „Rosenkavaliers" verhaut und zu wenig Gefühl für die minderwertige Qualität dieser „Heurigenmusik", für die beleidigte „Würde des Einfalls" gezeigt. Ich hatte und habe wirklich wenig Gefühl dafür. Wenn zwei Drittel eines Werks in solch hellem Glanz schimmern und beglücken, und wenn sogar das „schwächere" Drittel so viel behende Laune hat, so viel Witz, Beschwingtheit und verwegene Anmut der thematischen Kombination, daß es für das Werk eines andern Inhalt und Höhepunkt bedeuten könnte — dann, muß ich sagen, scheint es mir doch ein verarmendes und kläglich subalternes Beginnen, die Freude solchen Beschenktseins durch grämlichen Hinweis auf minder Meisterliches zu schmälern. Und selbst wenn ich mich „verhaut" hätte, ist es mir immer noch lieber, mich für den „Rosenkavalier" als für Rottenbergs „Geschwister" zu verhauen; abgesehen davon, daß einer, den Enthusiasmus und Temperament nicht zeitweilig zu solchem Verhauen treiben, vielleicht ein tüchtiger Musikrepor-

ter oder ein Registrator der Publikumsmeinungen, sicherlich aber kein produktiver Vermittler künstlerischer Werte sein wird. Aber viel Gefühl habe (und hatte) ich für den Humor, der darin lag, einen der subtilsten Musikerköpfe aller Zeiten „belehren" zu wollen, ihm, dem die Atmosphäre des Ganzen ebenso wie das geringfügigste Wimperzucken in feinster Durchbildung zu bewußt gegenständlicher Musik geworden ist, Vorlesungen über Stil zu halten. Ein Humor, der mehr noch in der Vorstellung der menschlichen und künstlerischen Distanz zwischen dem Meister und den gewissen sich selbst sehr wichtigen Herren liegt, die der offenbar in atemloser Spannung lauschenden Mitwelt voll unfreiwilliger Komik erklären, daß es auch mit der vielgerühmten Technik des Herrn Strauß nicht weit her sei, und daß sie, für ihr Teil, es an der Zeit finden würden, dem ganzen Strauß-Unfug endlich ein Ende zu machen. (Tatsache!) Ob die Nachwelt, insbesondere beim „Rosenkavalier" und seiner herzlichen, gleichsam in geheimem Sonnenwinkel mild und süß gereiften Güte und Innigkeit ebenso empfinden wird? Sicherlich wird sie sich nicht wie die liebe Mitwelt auf scheinbare Dreivierteltaktschwächen stürzen und durch sie (die übrigens gar nicht vorhanden sind!) gegen das Ganze blind und taub werden, sondern sich all das Schöne nicht durch geringere Einzelheiten verleiden lassen — die, nebenbei, dann ganz gewiß im Glanze ehrwürdiger Patina in ganz andrer Ornamentik wirken werden. Im übrigen aber schiert mich die Nachwelt keinen Pfifferling; und einzig das, was mich in meinem Heute reich macht. Und in dem Vollgefühl dieses Reichtums von heute wiederhole und unterstreiche ich mit ruhigem Gewissen das vermessene Wort von damals und ergänze es nur: der „Rosenkavalier" ist als Ganzes, als Vereinigung von Dichtung und Musik, in seiner froh leuchtenden Jugendhelle und Heiterkeit, in der Meisterschaft seiner dramatisch-thematischen Symphonik, dem Jubel und der zarten Wärme seiner Melodik, der Lebendigkeit seiner Charakterzeichnung und dem strahlenden Geist seiner Tonsprache das dritte „klassische" Meisterwerk unsrer komischen Oper neben dem „Figaro" und den „Meistersingern". Einzig Verdis „Falstaff" kommt ihm noch nahe. Der entzückende „Barbier von Bagdad" des Peter Cornelius ist bei allem inneren Reichtum doch genrehafter und vor allem abseitiger durch die formspielerisch-hafisierende Dichtung. Nicolais „Lustige Weiber" sind nur mehr im ersten Akt wirklich lebendig, und sind, wie die reizende „Widerspenstige" von Hermann Goetz, weit entfernt von der betörenden Einheit, der unerhörten symphonischen Gliederung und auch von den erhöhenden Spannungen dieser gleich einem Akkumulator der Lebensfreude wirkenden Musik. Selbst Rossinis unsterblicher „Barbier", dessen witzig-hurtiges Geplauder ihm an sprudelnder Lebhaftigkeit und dessen frische Melodik ihm, nicht an schimmerndem Goldglanz und an beseelter Herzensinnigkeit, aber an lieblicher Leichtig-

keit gleichkommt, hat nicht die Fülle und Innerlichkeit, nicht das gute Gelächter, nicht die Souveränität des Architektonischen und der spezifisch-dramatischen Motivengestaltung des Straußschen Werks. Es muß schon dabei bleiben.

Höchst belustigend ist dabei — und gar aus der Perspektive des Heute, vom Gipfel der „Ariadne" aus und auch von der Traum- und Zaubersphäre, in die wir mit der „Frau ohne Schatten" eingegangen sind — die Gründe zu betrachten, die zur Verketzerung dieses ganz persönlich liebenswerten Werks und seiner sprühenden, vergeistigten Heiterkeit führten. Einer Heiterkeit, die nichts von dem behäbig deutschen Schlafrock- und Tabakpfeifenhumor hat, der in Flanell und Barchent einherzugehen scheint, sondern die mit überwacher Klugheit und kaustischem Witz „geladen" ist, aber in der ein erbarmungsvolles Wissen um das Leid kleiner Menschen sogar das Strafgericht über die Niedrigkeit, vollends aber die leisen Melancholien der gereiften Frau aller Lächerlichkeit entkleidet, und den Kläglichkeiten der enttäuschten „letzten Liebe" das Ecce homo!-Zeichen, das „So bist du, Mensch, in deiner Schwäche" aufprägt. Daß diese gütigweise Art humoristischer Weltbetrachtung nicht gleich erfaßt wurde, die in ihrer tiefblickenden Schalkhaftigkeit wiederum nur der (dichterisch freilich schon durch schmerzvolleren Erlebnisreichtum schwererwiegenden) der „Meistersinger" vergleichbar und in keinem andren dramatischen Tonwerk zu finden ist, wäre nicht weiter verwunderlich; gerade diese Art, die sich so weit von dem billigen Behagen des Philistertums entfernt, spricht nicht zu derben Instinkten und sie bedarf der Zeit, um sich unempfindlicheren Geistern vernehmlich zu machen. Es sind die Aliquottöne der Seele, die hier mitschwingen. Aber was man Strauß verdacht hat, war, von den „Frivolitäten" und der „groben Sinnlichkeit" der Dichtung Hofmannsthals ganz zu schweigen, daß er in diesem Werk zum — Reaktionär geworden ist. Gerade jene, die am gellendsten über „Salome" und „Elektra" gezetert hatten, waren jetzt diejenigen, die den wandlungsreichsten aller Tonkünstler (und den sich selber treuesten) auf sein Gestern festnageln wollten, den Astarten-Dienst der „Salome"-Musik und den prähistorischen Mysterienkult der „Elektra" plötzlich als dem Musikgott wohlgefällig priesen und jetzt über Verrat und Abtrünnigkeit schrieen, weil derselbe Künstler, der als ein d'Annunzio der Musik, als ein Rodin in Tönen überrascht und erschreckt hatte, jetzt die Maske abgeworfen und — Walzer geschrieben hatte. „Strauß ist nicht mehr ernst zu nehmen", sagte mir ein Musiker von Rang nach der Uraufführung. Das war die Meinung vieler — mehr als das: es wurde zu einer Parole, die zwar nach der „Ariadne" wieder zurückgenommen wurde, aber seltsamerweise nicht mehr ganz verstummt ist und die trotz der immer wiederkehrenden Erfahrung, daß Strauß stets aufs neue die an ihm Zweifelnden und die ihn zeitweilig

Verleugnenden beschämt und immer wieder zu neuem Sich-zu-ihm-bekennen zwingt, auch heute von Zeit zu Zeit auftaucht. Wie albern das ganze Gerede bei einem Musiker ist, der — auch wenn er nicht weiter ins unbekannte Reich der Zukunft vordrängen, sondern nach all seinen siegreichen Feldzügen ausruhen wollte — immer noch der bleibt, durch den die Kunst unsrer Tage am entscheidendsten bereichert und in ihrer Physiognomik verändert worden ist, habe ich schon gelegentlich der „Alpensymphonie" auseinandergesetzt und brauche es hier nicht zu wiederholen. Da aber auch wertvolle Elemente unsrer Jugend sich so falsch auf den Meister einstellten, der ihnen, wenn als nichts andres, so doch als Mehrer der Ausdrucksfähigkeit, der suggestiven Mittel, der musikalischen Logik und der koloristischen Magie des Orchesters wie kaum ein zweiter verehrungswürdig sein müßte, und da sich jene, die vom Renegaten, vom Reaktionär, ja vom Kitschisten Strauß zu reden wagen, nicht nur geflissentlich an weniger inspirierte, ja zum Teil wirklich schwache Gelegenheitswerke, wie das „Festliche Präludium" oder die „Josefs Legende" klammern, sondern gerade an den „Rosenkavalier" und seine Walzerepisoden, muß darüber ein formulierendes Wort gesagt werden. Damals, zur Zeit der Erstaufführung, war es ja klar, daß die Methode, das neue Werk mit dem einst ebenso geschmähten älteren zu erschlagen, als die beliebteste und bewährteste weiter praktiziert werden müßte. Jetzt war es ja offenbar: die opportunistische Konzession an den Geschmack der Vielzuvielen, die sichergehende Spekulation auf die gemeine Banalität der Publikumsinstinkte lag zutage. Man denke: Walzer! Daß hier übrigens nur ein Rückfall war — das herrliche, jugendtrunkene Walzermotiv aus der „Feuersnot", das eines Johann Strauß Eingebung hätte sein können, war schon der „erste Streich"! — und daß also dem Gesetz nach Strafverschärfung geboten gewesen wäre, hatte das kurze Gedächtnis der lieben Zeitgenossen übersehen. Und daß hier der Walzer nicht nur ein stilbildendes Moment, sondern eines der dramatischen Menschenzeichnung und eines der landschaftlichen Atmosphäre bedeutete, ist nur von sehr wenigen — ich nenne hier den Namen Paul Marsops als erfreuliche Ausnahme in diesen und in weit wichtigeren Dingen — verstanden worden. Am wenigsten von jenen, die sich überhaupt ob der „Stillosigkeit" des „Rosenkavalier" erbosten, das „Problem des Zeitkolorits" hier als gänzlich vernachlässigt erklärten und Strauß mehr oder minder offen der Gedankenlosigkeit beschuldigten, wenn nicht gar der Unfähigkeit, durch saubere Kopien alter Stilformen die Tonsprache jener Zeit wieder lebendig zu machen. Wie er dergleichen vermochte und welche Köstlichkeiten an wählerischem Geschmack, an überzeugender Echtheit und dabei an Lebendigkeit eines ganz aus unsren Nerven sprühenden Musizierens dabei herauskommen, hat er zur Verblüffung der Schwachsinnigen von damals und zur Freude der von ihm allezeit Überzeugten

kurze Zeit später in der „Ariadne" und, vielleicht noch exquisiter, im Sinn eines künstlerisch bewußten Spielens mit alten Formen zu bestimmter Wirkung, in der Musik zum „Bürger als Edelmann" gezeigt. Und hat damit bewiesen, daß es kein Versagen war, sondern wohlerwogene Gründe seines unfehlbaren Kunstverstands, wenn er es im „Rosenkavalier" anders gemacht hat.

Wirklich — da die Phrase von der Stillosigkeit der „Komödie für Musik" auch heute noch nachgeschwätzt wird —: glaubt ihr nicht, liebe Leute, daß Strauß nicht selber so gescheit war, auf den gewiß nicht allzu fernliegenden Gedanken zu kommen, den „Stil" der theresianischen Zeit durch Menuette, Gavotten, Sarabanden, getragene Altwiener Walzer und zeremoniöse Miniaturmärsche zu illustrieren? Wenn er es nicht tat und in dieser Hinsicht nur ein paar Farbenflecke gab (die Frühstückszene zum Beispiel), so geschah es mit einem Willen, der schwerwiegender war als die oberflächliche Idee, so billige Mittel zu benützen. Ihm war hier — im Gegensatz zur „Ariadne", in der die Form der alten Oper ein integrierender Teil der künstlerisch-dramatischen Konzeption war — die unmittelbare Lebendigkeit seiner Menschen wichtiger als das „Historische" und als das Kostüm seiner Musik. So hat er sich begnügt, den Ton, den der Dichter ohnehin mit Meisterschaft festgehalten hat, hie und da zu verstärken, ihn nur dort, auch musikalisch unterstreichend, aufzunehmen, wo seine Personen in Situationen stehen, die durch den Brauch der Zeit bedingt sind oder wo sie sich irgendwie „repräsentativ" zu benehmen haben. Sonst aber hat er, „süddeutsch-lebendig" und warm wie nie zuvor, die fünf Haupttypen, denen man bis vor wenigen Jahren in Wien — vielleicht auch in München — begegnen konnte, ehe die Epoche einer allgemeinen Verpöbelung einsetzte, in eine musikalische Atmosphäre gestellt, die über dem 50. Breitegrad gar nicht mehr anzutreffen ist; und hat sie im übrigen in ihren rein menschlichen Empfindungen in Tönen rein menschlicher Art reden lassen. Gewiß ein höherer „Stil", als wenn er kühle, künstlich archaisierende Musik geschrieben und sich Scherze und Spielereien geleistet hätte, die etwa dem „Dafnis" oder den „Liedern zu einer alten Laute" des Arno Holz zur Seite zu stellen wären, nirgends aber von Seele zu Seele, von Herz zu Herzen gesprochen hätten — bestenfalls von Esprit zu Esprit und von Seminar zu Seminar. Und daß es dann nur „literarisch" gewirkt hätte, als Kuriosität, als Stimmkopie der Großväter. Man stelle sich einen Augenblick lang irgend eine norddeutsche oder gar eine spezifische Berliner Komödie zu dieser „Rosenkavalier"-Musik vor und wird in der sofortigen Erkenntnis völliger Unmöglichkeit solchen Zusammengehens fühlen, wie meisterlich Strauß den Ton des Menschlichen mit dem einer entschwundenen Zeit in köstlicher und unmittelbar überzeugender Mischung vereinigt hat. Ein andres Werk, in dem das Kostüm weniger

Zutat ist, wenn auch die reizvollste und aparteste, die man sich denken mag, könnte es vielleicht vertragen, in jener Weise „stilvoll" zu sein, wie es die Superklugen hier von Strauß verlangt haben. Zum hundertstenmal (und leider gewiß nicht zum letztenmal): hier, wie überall, wäre es einem Künstler gegenüber, der nicht nur seine produktive Souveränität, sondern auch den geistreichsten Kunstverstand bewiesen hat, besser am Platze, mehr seinen Intentionen nachzugehen, statt ihn voreilig und vorlaut belehren zu wollen, und lieber von ihm zu lernen und in dem, was er schenkt, „erst die Regel" aufsuchen. Es würde dann vielleicht weniger Überflüssiges geschrieben und gelesen, sicher aber, wenn schon nicht dem Meister, so doch den Empfangenden, dem Publikum, das heute mehr als je der Führung bedarf, besser genützt werden.

Und nun die vielverpönten Walzer, die der Würde des Kunstwerks so ärgerlich widersprechen sollen. Aber: „Dem lieben Gott ist ein schöner Walzer viel wohlgefälliger als eine schlechte Messe", hat einmal ein Dichter gesagt, der mehr als andre von Musik weiß — und hat recht gehabt. Daß die „Rosenkavalier"-Walzer im Laufe weniger Jahre die merkwürdige Metamorphose von scheinbarer Trivialität zu herzaufschließendem Frohsinn, urwüchsiger Kraft und reizender wienerischer Laune durchgemacht haben — die gleiche übrigens, die jeder Musik von innerem Wert beschieden ist, die anfangs durch die falschen Assoziationen des ersten Hörens und durch die geheimnisvolle Vertrautheit banal gewirkt hat, die jede echte Melodie im guten Hörer erweckt, weil sie immer schon in ihm war, so wie alle Abbilder der Welt, sichtbare und tönende, in ihm sind, aber erst durch das Zeichen des Künstlers geweckt werden — und daß diese Walzer ganz köstlich sind, echtgewachsen wie eine schlanke Weinrebe am sonnigen, grüngoldenen Donaugelände, wird heute kaum mehr geleugnet werden. Sie könnten um ein gut Teil weniger glücklich erfunden sein, und würden doch, wenn sie nur die blutvolle Kraft, das Vergnügte, Strotzende, ja meinetwegen Animalische ihres Behagens hätten (wie der saftige Es-Dur-Walzer in seiner Mischung von Weinbeißerbehagen und von Vorstadt-Sentimentalität des angeblich goldenen Wiener Herzens oder wie sein jauchzender „Lerchenauer" D-Dur-Ausklang!) und wenn nicht so viel feurige Süße und beschwingte Natürlichkeit der urwüchsigen Melodik in ihnen wäre, ihren primären Zweck vollauf erfüllen: den der dramatischen Charakteristik des Ochs von Lerchenau, dessen österreichisches, bauernschlaues und würzig-sinnliches Junkertum im Symbol einer derben Volksweise ebenso unübertrefflich drastisch gezeichnet, wie er als „Person von Stand", als hoffähiger Abkömmling adeliger Ahnen durch die schwerfällig galanten, preziös stolzierenden Themen seines Auftritts im zweiten Akt und seiner Konversation mit der Fürstin im ersten zum Greifen lebendig hingestellt wird. Die Walzer aber haben noch eine andre Doppelmission

als die der dramatischen Porträtierung, die an sich schon ihre Daseinsberechtigung in weit höherem Maß bedingt, als es der Tanz als „Einlage" hätte (oder als „angewandte" Musik in einem schon früher besprochenen Sinn). Nämlich die der psychologischen Themenverknüpfung, die dann noch näher betrachtet werden soll und für die hier zunächst nur zwei Beispiele stehen sollen: das wundervolle, in die reinsten Höhen entführende Terzett des dritten Akts, das eines der schönsten Stücke der gesamten Opernwelt ist und das thematisch (und symbolisch) aus dem zum Verlieben reizenden, parodistisch verkaterten kleinen C-Dur-Walzer der Wirtshausszene („Nein, nein, nein, nein, i trink' kan Wein") entwickelt ist, und dann der „Briefwalzer" in D-Dur zum Schluß des zweiten Akts, der das Billett der angeblichen Mariandl mit dem zum Walzer gewandelten Thema Oktavians (1) begleitet und auf diese Weise die Verkleidung ins Weiblich-Wäschermädelhafte auf das glücklichste und einfachste ausdrückt. Die zweite Mission aber ist eben die des landschaftlichen Kolorits, das nur durch das Hinausgehen über die individuelle Charakteristik ermöglicht wird, jene Stilspielereien erspart, deren Fehlen so sehr gerügt wurde und die all die Vorgänge der Komödie, auch wo sie sich über die (ohnedies musikalisch meisterlich festgehaltene) Zeitsitte ins zeitlos Menschliche heben, allzusehr ins Enge einer verschwundenen Vergangenheit gerückt hätten. Während gerade in diesen Walzern das „unvergängliche" Wien sublimiert wird. Das Wien der lieben alten Häuser und Höfe, aus denen Singen und Musik klingt, der halbverborgenen engen Plätze mit Bäumen und plätschernden Brunnen, der ehrwürdigen Kirchen, der wenig ehrwürdigen versteckten Gasthöfe und Buschenschenken, und das des Nobel-Praters, das freilich mehr noch als im Dreivierteltakt in den süß-schmachtenden Terzenmelodien im Gesang der Marschallin zu Ende des ersten Akts („Ich werd' jetzt in die Kirchen gehn"), die trotz des Viervierteltakts irgendwie lannerisch sind und etwas vom langsamen, zärtlich-wehmütigen Altwiener Tanz an sich haben, seine schönste Widerspiegelung findet: ein entzückender Biedermeier-Schwind in Tönen. Und das soll dem künstlerischen Ernst zuwider sein, ohne den auch das Lustspielhafte nicht zum Kunstwerk werden kann? Über die Beckmesser, die eine gesunde Volkstümlichkeit ebenso verkennen wie die Einfachheit künstlerischer Mittel, mit denen ein Meister das vielfältige Bild der Welt malt! Gassenhauer dichtet er meist — so heißt's noch immer. Ist es denn an sich nicht zu töricht, den volksmäßigen Tanz der „ernsten" symphonischen Musik und ihrer Würde verwehren zu wollen (wie man es bei Mahler getan hat)? Hat man nie bedacht, daß die Menuette der Haydn-Symphonien damals ebenso lebendige Tanzformen der Zeit waren, wie es heute (beinahe schon nicht mehr!) der Walzer oder die Polka sind und daß ihre Stilisierung zu symphonischer Form — Richard Wagner erweist es aufs schlagendste! —

die Keimzelle unsrer großen Symphonik bedeutet? Von den russischen Gassenhauern und den deutschen Ländlern (alla tedesca) nicht zu reden, die Beethoven in kühnem Humor und ohne viel Federlesens in seinen letzten Quartetten gestaltet hat? Und sind wiederum die unsterblichen Walzer des Johann Strauß trotz ihres primitiven Gefüges nicht tausendmal mehr Musik und haben den schönsten Beruf der Kunst, mehr Glück in die Welt zu tragen, nicht tausendmal reiner erfüllt als die lederne Kontrapunktik der Mittelstandssymphonik und die prahlerische Aufgedunsenheit der tiefsinnig-allegorischen Chorwerke von Sonnegeistern, Frühlings- und Weltfeiern all der Schreibtischmusiker, die mit heuchlerischem Augenverdrehen über die Profanation ihrer Kunst jammern? Geht mir doch! Wenn über kurz oder lang unser lieber alter Walzer durch die frechen Scheußlichkeiten des Tango oder des Foxtrott verdrängt sein wird — aus denen übrigens ein genialer Symphoniker ein erschreckendes Abbild unsres modernen Inferno und unsrer grauenhaft barbarischen, glaubens- und ehrfurchtslosen, in Überkultur verwilderten Welt gestalten könnte! — dann werden die „Rosenkavalier"-Walzer, von ihren dramatischen Funktionen ganz abgesehen, plötzlich so klassisch geworden sein wie die Menuette der Rokokosymphonik, und man wird erstaunt entdecken, wie viel Anmut und Laune, wie viel Reiz der rhythmischen Lebendigkeit in ihnen steckt und wie viel ewiges Wienertum mit all seinem Liebenswerten und all seinem Widerlichen und Hurenhaften in ihnen sein unvergängliches Leben führt. Nein, hier liegen die Probleme des „Rosenkavalier" nicht. Und auch nicht seine Mängel. Sie sind unstreitig da; haben, soweit sie die Musik betreffen, ihre Ursache in der hemmungslosen Draufgängerschaft des Tondichters, der alles, das Musikfordernde und Musikverwehrende, kurz entschlossen, aber ausführlich gestaltend zum Erklingen zwingt und dessen ungestüme Komponierfreude gerade in diesem Werk so impulsiv, so ungeduldig, und ohne erst lange zu spintisieren, ins Zeug ging, daß es ihm — neben ein paar andren kleinen Unfällen und ein paar weniger unscheinbaren und zum mindesten zur Diskussion reizenden Fragwürdigkeiten — hier passiert ist, sogar eine szenische Bemerkung als Gesangstext mitzukomponieren. (Um so schöner der Gegensatz seines fabelhaften, in keinem Takt die Sorgsamkeit und die Virtuosität des Meisters verleugnenden Durchbildens der Partitur. Seine Arbeit ist immer bewundernswert. Auch dort, wo sein rücksichtsloses Musikertum über die Stränge geschlagen hat.) So hat er auch, ohne viel Erwägen, ob nicht die Gefahr des Fremdkörperlichen und des Hypertrophischen drohe, jene Teile der „Rosenkavalier"-Dichtung, die — wie die italienische Intrige — nicht als lebendiger Bestandteil des Ganzen wirken, sondern wie eine bloß dem Literaturstil der Zeit entsprechende stockfleckige Titelkupfer-Kuriosität, mit der gleichen Wichtigkeit wie das Übrige behandelt (freilich in einer Musik voll sprü-

henden Mutwillens und höchster Turbulenz des Tempos) und hat wieder Episoden, wie die Duellszene und ihr Nachher, die nur in raschem Vorüberfliegen wirksam wäre, in allzu beschwerender Detaillistik und dabei doch nicht so durchsichtig ausgeführt, daß die an sich höchst witzigen und schlagend charakterisierten Einzelzüge entweder für sich oder in ihrer Gesamtheit als Ensemblegruppierung deutlich und in ihrer allerliebsten Drastik auch fürs Ohr so amüsant wären, wie sie es für das Auge des Partiturlesers sind. So ist nur ein akustisch betäubender und allzu lange währender Zusammenklang vernehmbar, aus dem sich die Sonderstimmen nicht abheben, aber in dem sie auch nicht zu plastischer Gesamtwirkung verbunden sind — wozu noch das aufgeregt plappernde, scheltende, stöhnende, drohende und wieder hoffärtig glanzvoll und lieblich schüchtern erklingende Orchester ein übriges tut — und der schließliche Eindruck ist dann statt des Unterhaltsamen und Possierlichen dieses Durcheinanders von schnatternden Duennas, geschäftigen Lakaien, hetzenden Italienern, bestürzten und aufgebrachten Vätern, würdevollen Ärzten rings um den ein bißchen geritzten Baron doch nur ein belästigender und zeitweilig abspannender. Die gewollte Übertreibung des Mißverhältnisses von Anlaß und Aufwand ist zu einer ungewollten geworden, hat nicht die Flugkraft des übrigen und sinkt schwer zur Erde. Das gleiche gilt im dritten Akt, vom Erscheinen der Annina an — nach der allerliebsten, aber auch ein wenig zu lang ausgesponnenen Szene des Ochs und der Mariandl im Extrazimmer — bis zum Auftritt der Marschallin und dann wieder beim Abgang des Barons (hier übrigens nur in dem textlichen Mangel an knapper Zusammenfassung). Da geschieht der Straußschen Musik, was ihr sonst nie widerfährt: sie retardiert, beschwert das Wort und wiederholt es durch zu starkes Unterstreichen — neben allem Aufhellenden und Seelenentschleiernden dieser Röntgentöne. Dies sind nicht die einzigen und sind vielleicht nicht einmal die wesentlichsten Stellen des Werks, die problematisch sind. Denn sie sind so, daß man sie sich ganz wegdenken kann. Tatsächlich wurde einmal der Vorschlag gemacht, den „Rosenkavalier" durch einen exorbitanten operativen Eingriff von diesen „Neubildungen" zu befreien und ein ganz und gar fleckenloses zweiaktiges Juwel der Lustspieloper daraus zu machen: einfach so, daß der Baron Ochs nicht erst in der Bedrängnis der Vorgänge des Wirtshausakts von der Marschallin befreit und gleichzeitig „erledigt" wird, sondern daß schon im zweiten Akt, sei es nach der Überraschung der Kinder, sei es nach dem Duell, die Fürstin als Retterin geholt werde, und daß sie in augenblicklicher Erkenntnis der Situation und des unaufhaltsamen Verlusts ihres „jungen Schatzes" an die andre, die jünger und schöner ist als sie, das gleiche tut, was sie einen Akt später zu tun gezwungen ist — des Barons schmählicher Abzug, das Terzett, der mozartisch süße Zwiegesang der Kinder, Faninals

Tröstung, die Vignette des taschentuchholenden Negers, all das könnte zwanglos hier angeschlossen werden. Die insipiden Falltürepisoden, die beunruhigenden Erscheinungen, der ganze trostlose Apparat von angeblich verlassenen, plärrenden Kindern, der doch nur aufgeboten wird, damit der Baron endlich nach der Polizei ruft und damit endlich die Fürstin als Dea ex machina erscheinen könne, das fiele alles weg, und was übrig bliebe, wäre ein einziges Entzücken. Das ist wahr; aber bei diesem radikalen Eingriff gingen nicht nur die spezifisch wienerischen Elemente des Werks, die ganzen Walzerköstlichkeiten und ihre lebhaften Farben verloren — die ganze Physiognomie der Komödie und ihrer Musik würde geändert und der schimmernde Silberglanz, der jetzt ein so bestrickender Kontrast zu den derberen und bunteren Tönen des übrigen und wieder zu dem flackernden Kerzenschein im Halbdunkel des Gasthofs ist, wäre dann die Dominante des Ganzen. Es wäre vielleicht kostbarer, vielleicht reiner, einheitlicher und vollkommener, aber gewiß weniger lebendig und wohl auch weniger anziehend. Abgesehen davon: ein so verzweifelter chirurgischer Schnitt ist unmöglich bei einem Werk, das geworden und gewachsen ist und nicht gemacht. Er träfe seine Herzschlagader mit und das Ganze würde sich ausbluten. Es wird schon bleiben müssen, wie es ist.

Aber: daß solch ein Versuch wirklich vorgeschlagen werden konnte, ist nicht ohne symptomatische Bedeutung, weil diese Anregung nicht von feindseliger Beschränktheit ausging, sondern von einer Verehrung, die es schmerzte, nicht jede Szene und jeden Takt auf der vollen Höhe des beglückend Gelungenen zu sehen. An sich eine schöne, aber nur durch wenige Kunstbeispiele gerechtfertigte Empfindung: wie viele Meisterwerke gibt es denn, in denen mehr als die Hälfte wirklich meisterhaft ist? Und mag sein — es ist wieder das Problem der „Vollkommenheit" — daß gerade die unbeschreibliche Wirkung der Höhepunkte dieser Werke durch die Niederungen des übrigen bedingt ist. Was immer daran sei — das zuerst Einleuchtende und erst bei näherer Erwägung Abzulehnende des Änderungsvorschlags beweist, daß irgend etwas Disparates in dem Werk sein muß; irgend etwas, das vielleicht seinen höchsten Reiz und gleichzeitig seinen inneren Widerspruch und seine Fragwürdigkeit ausmacht.

Ich glaube, daß dem so ist. Nicht die vermeintlichen Ungleichmäßigkeiten des äußeren Stils bedingen die des Werks. Denn Stil ist nicht die einheitlich festgehaltene Nachahmung bestimmter Zeitformen, sondern der vollkommene und persönliche Ausdruck der stofflichen Elemente, die absolute Einheit des Gedankens und der ihm gegebenen Erfüllung. Alles andre ist Aufputz, Merkmal, Zieratkopie. In diesem Sinn bedeutet gerade der „Rosenkavalier" eine der schönsten Lösungen der Frage eines Stils der moder-

nen heiteren Oper. Und auch die angeblichen Wahllosigkeiten des Tondichters, die er für seine Kontrastierung einer niederen Erotik zu einer höheren braucht, der sinnlich unmittelbaren, behaglich zugreifenden des Barons zu der vergeistigten und durch manches Leid hindurchgegangenen der Fürstin (und zu beiden steht die heiße, knabenhafte, eben den Pubertätsfiebern entronnene des jungen Oktavian, dieser „Vorstufe" zum Bacchus der „Ariadne", wieder in musikalischem Gegensatz) — auch diese „Wahllosigkeiten" und das unhistorische Vielerlei der Tonsprache ergeben die Zwiespältigkeit der beglückenden Schöpfung nicht. Sondern die Verschiedenheiten der Musik ergeben sie, die nicht im Äußerlichen der durchaus bewahrten und sehr individuellen Einheitlichkeit des musikalischen Ausdrucks liegen, und daß hier dreierlei Musik nebeneinander steht: eine, die aus den Menschen und Dingen der Komödie kommt, weil in ihnen Musik ist, eine „Funktion", wie Atmen und Blutumlauf; eine, die um andre Menschen und Dinge der Komödie ist (und nicht in ihnen), die gleichsam der Schatten ist, den sie werfen, und eine, die nicht unmittelbar zu ihnen gehört, die ihnen erst aufgezwungen werden muß, mit der sie „bekleidet" werden — aber mit einem Gewand, das nicht von Anbeginn das ihre ist. Die eine ist Seelenlaut und Herzenslaut an sich; die andre ist gleichsam Musik zum Lebensmarsch, begleitet die Aktionen (von denen sie manchmal bedingt wird); die dritte ist Überwindung des Musikwidrigen oder doch Musikleeren. Das soll gleich deutlicher werden.

Auf eine Rundfrage nach den „Grenzen des Komponierbaren" hat mir Richard Strauß einmal geantwortet, daß seiner Meinung nach alles komponierbar sei, wenn der Komponist das nötige Talent besäße, und er nannte den „Figaro" und die „Meistersinger" als die Kardinalbeispiele dafür.

Hat er ganz Recht? Für sich jedenfalls. Und doch: selbst hier meldet sich der Einwand, daß Komponieren doch nicht heißt, mit Musik zu behängen oder durch sie zu illustrieren, sondern aus Wort und Ton eine höhere Einheit zu schaffen, eins im andern zu lösen und sie untrennbar zu verketten. Daß die Virtuosität, die auch ein Lysoformplakat oder einen Theaterzettel drastisch und witzig in Töne zu setzen weiß, noch nichts mit wahrhaftem Musizieren zu schaffen hat, das ein Erhöhen, nicht ein Noch-einmal-sagen ist und das durch das Gleichnis eines Dichterworts, durch eine seelische Regung, durch die Naturstimmung oder durch das jäh empfundene Geheimnis einer vom Sinn des Lebens berührten Stunde, aber nie durch die geheimnislosen Dinge einer platten Wirklichkeit wachgerufen wird. Fassen wir es einmal in präzise Formel; es ist an der Zeit, denn die Begriffsverwirrung ist arg. Auf beiden Seiten: auf der, die ihrer Kunst alles zutraut und sie dadurch oft ihrer eigentlichen Magie beraubt; und auf der, die ihr nur das Wunderreich der Nacht zuweist, nicht fühlen oder nicht zugeben will, daß überall, wo nicht der dürre Verstand die belebende

Kraft des Handelns und Sprechens ist, auch Musik verborgen ist und die sich dadurch um bereichernde Möglichkeiten verkürzt. Beispiele werden das Richtige verständlicher machen, wenn auch nicht beweisen. Das ist unmöglich, wo nur die Empfindung entscheidet. Was in der Kunst „bewiesen" werden kann, hat schon nichts mit ihr zu schaffen. Nämlich: es ist nicht alles Musik, was tönt, und es ist nicht alles komponierbar, was komponiert worden ist. Auch in den „Meistersingern" und im „Figaro" nicht, den Straußschen Kardinalbeispielen. Im „Figaro" ist Cherubin voller Musik, wo er seine heiße Jugend aus sich heraussingt, Susanne, wo bräutliche Erwartung und frohe weibliche Schalkhaftigkeit ihren Gesang beseelen (also fast immer); das Messen des Zimmers ist Rhythmus, aber keine Musik; im Grafen könnte sie sein, wenn nicht sein ungezügeltes Herrenmenschentum das Klingen der Seele fast durchaus erstickt hätte; nur wenn elementare Gefühle losbrechen, werden sie zu Musik, Bartolo, Basilio, ja selbst Figaro haben keine Musik; auch wenn er die bezauberndsten Sachen singt, ist es wie etwas „Vorgetragenes", das nicht zu seinem innersten Selbst gehört. Intrige, Haupt- und Staatsaktion oder auch kleine Prozeßhändel sind im Innersten musiklos. (In einer Oper „Der zerbrochene Krug" gäbe höchstens die Liebesepisode Rupprechts und Evas Musik her, sonst aber nichts.) In den „Meistersingern" ist Hans Sachs voller Musik, aber seine Dichterbelehrung an Walter oder seine Schlußansprache hat keine, ist nur mit Tönen „versehen"; die Tabulatur und Davids Aufzählung der Weisen sind stilistisch altertümelnde Untermalung, sind tote Musik, die einmal lebendig war, aber jetzt nur galvanisiert worden ist. Eva ist ganz Musik, Magdalena nicht. Pogner ist in einer Musikatmosphäre, die ihm gemäß ist, aber die nicht Lebensbedingung für ihn ist: sie kommt von außen, nicht von innen. Und Beckmesser ist musiklos, wird nur von Tondichters Gnaden mit Rhythmus und Motiven beladen. Der Fliedermonolog, das Schusterlied, der Wahnmonolog, die Szene mit Eva, die Morgentraumdeutweise und das Quintett sind aus dem Mittelpunkt der Musik und des Dramas geholt; David und Pogner sind Peripherie. Spürt man das nicht jedesmal? Und liegt es nicht auch daran, daß nach dem „Wach auf!" schon die vierte Wiederholung des Preislieds und vollends der Schluß auf plötzlich abgespannte Hörer trifft, was beim „Feuerzauber" oder bei Brünnhildens Erweckung noch nie geschehen ist? Es liegt gewiß daran.

Im „Rosenkavalier" scheidet sich all das vielleicht noch schärfer. Die erstaunliche Kunst des Meisters, auch das Organische des thematischen Verfahrens täuscht immer wieder darüber hinweg; aber man fühlt es doch sofort, wenn Musik erklingt, die eben nicht vom „Schwerpunkt der Welt" kommt. Auch hier: die Marschallin ist — so wie Sophie, bei der all dies knospenhaft, herb, jungmädchenhaft da ist — ganz und gar Musik. Ihre kluge Güte, ihre wachsame Innigkeit, ihre verstehende Liebe, ihr verzei-

hendes Leid — das alles ist Urland der Töne und ihr feiner frauenhafter Verstand ist hier nichts Ernüchterndes, nur ein Zügeln alles Leidenschaftlichen, ein Rändern all der zu sehr hingegebenen Gefühle mit zarter Schwermut. Wo Musik aus dieser Gegend kommt, wünscht man sich drei Paar Ohren, um all das aufnehmen zu können, was da melodisch blüht und lebt, in blendenden musikalischen Antithesen lossprüht, in mildem Humor und in leiser Traurigkeit in allen Stimmen singt und klingt. Im Ochs von Lerchenau dagegen ist keine Musik; man muß ihn mit ihr bekränzen — und auch dann fällt viel zu Boden. Manchmal reißt er sie zu sich her. Dann aber ist es die seinem typischen Wesen gemäße, weindunstige, heuduftende — oder die, deren Rhythmus dem gemäß ist, was seinesgleichen zu empfinden gegeben ist: die bäuerliche Erotik, die sinnlich derben Bewegungen draller böhmischer Mägde, die Musik der Ernte, der Sicheln, der Dreschflegel, der Obstlese. Während wieder die Musik, die das höfische Wesen dieses sonderbaren Herrn Kämmerers in ihrer köstlich gravitätischen Eleganz und der gemachten Würde und Grandezza gestaltet, wie ein ziervoll altväterischer Marsch aus alten Spieluhren klingt, zu dem es marschieren heißt, auch wenn dem „Soldaten" die eingelernten Schritte nicht in Fleisch und Blut sitzen. Oktavian ist, ich sagte es schon, in der Mitte zwischen beiden. Es ist Musik um ihn, selten in ihm. Nur in dem Moment, wo er selber nicht mehr als Person da zu sein scheint, sondern nur mehr als das Sinnbild der Jugend, die in den Saal tritt und alles hell macht, scheint er eins mit den Klängen, die dabei flimmern, funkeln, in zartem Leuchten gleich Silberwellen den Raum durchfluten. Der Ausdruck seiner Liebesgefühle aber für Marie Theres hat etwas Überhitztes, romanhaft Angelesenes und doch zugleich auch etwas bezwingend Knabenhaftes und Beseligtes — hier mischen sich die Dinge: was Form der Zeit ist, Schicklichkeit und Vorschrift, und was brennend und doch irgendwie unwahr im Gefühl des Erzwungenen der ganzen Beziehung aus ihm hervorsprudelt. Ganz anders, verhalten, schamhaft, befangen liebreich alles, was er zu Sophie sagt: hier klingt es aus ihm selber, nicht aus dem Code der Adelswelt und der jungen Lebemänner und hier klingt es wie ein liebes Volks- und Kinderlied. Und wieder anders, geradeso von außen kommend wie die Musik zu des Barons Kavaliergesten, die grazil-formelle, wenn er nur „junger Herr aus großem Hause" in repräsentativer Haltung sein soll: hier macht die Zeit ihre Musik für ihn. Denn es ist nicht zu vergessen, daß diese Zeit voll Zeremoniell und schönem Prunk der Lebensgalafeste den einzelnen vergewaltigt, jeden als Akteur einer Form will, in der das Ich sich löst — so stark ist sie, daß selbst der unmittelbare Schrei jäher Leidenschaft gebändigt und zur Melodie werden muß, die geballte Faust sich löst und auch im höchsten Affekt nicht zuschlagen, nur mit gemessenem Salut den zierlichen Fleurettdegen ziehen und dem Gegner mit

der artigsten Miene ein Loch in den Leib rennen darf. Das Kostüm verbietet das Elementare. Um so bezwingender, wenn es sich doch meldet; am bezwingendsten, wenn das Kostüm plötzlich zur Zufälligkeit und Nebensache wird und nur mehr befreite Menschlichkeit da ist, deren Gefühle von eh' und je in Tönen laut werden, die in ihrer Herzenswärme und Zartheit auch von eh' und je sind, aber die in ihrem entfesselten, beseelten Hinziehen so frei, so alles Formzwangs ledig und doch so innerlich gebunden, erst heute, erst nach Wagner, Schumann, Wolf, erst von diesem durchaus natürlichen und durchaus vergeistigenden Tondichter erklingen konnten.

Bei alledem: wenn dies Mängel sind, so liegen sie in der Natur des „durchkomponiert" Dramatischen, das eben nur auf Kosten des Dichterischen oder auf Kosten des Musikalischen als „Gesamtkunstwerk" zu gestalten ist. Die alten Operntexte waren kaum jemals Dramen im Sinn innerlich seelischer Konflikte und Läuterungen, waren „Gelegenheit" zu Musik und Schaugepränge und erledigten das Dramatische nebenbei; waren von vornherein auf Ensembles, Arien, Duette angelegt und kümmerten sich nicht viel um innere Wahrheit. Durch Richard Wagner ist der Begriff des Dramatischen im allgemeinen und der dichterischen Gestaltung für Musik im besonderen zu neuem Bewußtsein gebracht worden; aber seine Forderungen, die mit grandioser Einseitigkeit das seiner gewaltigen Persönlichkeit Gemäße als allgemeines Postulat aufstellten, den Mythos und die Sage als das fast ausschließliche Bereich des Tondramas zuließen und zu alledem den Festspielgedanken in all seiner Exklusivität damit verbanden, sein Werk, das den geistigen Inhalt seiner Zeit beinahe restlos ausschöpfte, waren derart, daß es kaum mehr möglich war, über sie hinauszugehen. Der Nachkomme hatte einen Weg zu finden, der aus den Gipfeleinsamkeiten des Einmaligen und Außerordentlichen herausführte und der eine Rückkehr zur Oper als sinnvollem Spiel (im Gegensatz zu dem sinnlosen oder doch sinnleeren von früher) bedeutete, ohne daß die künstlerischen Erkenntnisse Wagners vergessen oder verleugnet wurden, und so, daß das musikalische Verfahren auch auf die neuen Stofflichkeiten angewendet und weitergebildet werden konnte. Es mußte eine dramatische Unterlage von unbezweifelbarem, dichterischem Wert gefunden werden, die erst durch Musik zu ihrer vollen Erscheinung gelangen konnte. Das hat Richard Strauß getan, indem er — nach dem Versuch, sein eigener Dichter zu sein, und nach dem zweiten, künstlerisch-poetisch anfechtbaren, einem in seinem Sagenkern richtig gewählten Stoff durch Einmischen einer persönlich-polemischen Abrechnung den Anschein des unmittelbar Erlebten zu geben — eindrucksstarke Tragödien moderner Dichter, ohne sie erst zum „Operntext" umzuformen, durch seine Musik erhöht und diaphan gemacht hat; und dann, indem er sich von dem vollwertigen Poeten, dem

man das eine dieser Trauerspiele verdankt und der seine Ideen über dramatische Musik eben durch seine Erfahrungen mit Strauß gefestigt hatte, nun Dichtungen schaffen ließ, die jetzt doch auf Musik gestellt waren, ihr ihren besonderen Raum ließen und zudem jene Erfahrungen im singulären Einstellen auf das Wesen des Tondichters verwerteten. Die erste dieser Dichtungen war der „Rosenkavalier". Und da ist es nun seltsam zu sehen, daß sich gerade in dieser geflissentlich für Musik intendierten Komödie schärfer als in den beiden Dramen, die nur als Schauspiele und nicht auch als Tonspiele gedacht waren, die Inkongruenzen zwischen dem Dramatischen und dem Musikalischen zeigten. Das liegt nicht eigentlich am Dichter Hofmannsthal; seine Komödie ist wirklich eine „für Musik", bedarf ihrer zur Bindung der Gestalten, bedingt sie durch ihr menschlich Emotionelles und weiß zu alledem noch reizvolle Anlässe für rein musikalische Entfaltung zu schaffen. Es liegt daran, daß diese Inkongruenzen viel deutlicher werden, je nähergerückt im Zeitlichen uns die Menschen und Vorgänge erscheinen. Im Mythos Wagners löst sich alles zu Musik; bei ihm ist — im Nibelungenring — der epische Zug die Bedrohung (man denke an die große Erzählung Wotans), nicht das Widermusikalische des Stofflichen. Diese Urzeiten der Menschheit und diese primitive Empfindung sind dem Reich der Mütter näher und tragen Musik in ihrem Schoß. Eher ist dort das einschränkende Wort das ungemäßere. „Salome" und „Elektra", obgleich durch das Lokalisierte, ethnographisch Bestimmte der Handlung zeitlich präzisiert, liegen für unser Empfinden doch so weit zurück, sind so ferne Inseln im Meer der Zeiten, sind dem Rationalistischen aller Gegenwart so weltenweit, daß auch jene Züge, die sich der Musik verwehren möchten, mit den andern verschwimmen, die durch das Elementare und nicht zuletzt durch das absolut Stilisierte, Unreale der grauenhaft grandiosen Geschehnisse doch der Musik nahe sind, die von jeher auf die Urfragen der Menschheit Antwort gegeben hat. Was von der „Elektra" in ungleich höherem Maße gilt als von der „Salome". Es ist wie bei der Betrachtung einer in blauschleiernder Ferne sichtbaren Gebirgskette, bei der man nicht mehr unterscheiden kann, was Fels und was lebendig grünender Wald ist; wer an ihrem Fuß wohnt, wird Klarheit darüber haben. Dies ist nun der Grund, warum der „Rosenkavalier", der nur durch das Kostüm, nur durch Sitten der Epoche, aber nicht durch die Art des inneren Erlebens von uns geschieden ist, alles Disparate zwischen Ton und Wort deutlicher offenbart und warum wir vielleicht hier sogar manches als musikfremd empfinden, das es gar nicht ist. Die Musik der Zeit hören immer erst die Spätergeborenen, dem Gegenwärtigen wird sie übertönt und überlärmt vom Alltag, er erlauscht sie nur in einsamen Stunden — und so ist ihnen die Melodie ihres Lebens abhanden gekommen. Ja, dieses gegenwärtige Leben, und auch das einer ihnen noch nahen Zeit, ist ihnen ver-

dächtig geworden, wenn es beginnen will, zu klingen. Sie glauben den Dingen und den Menschen rings um sie ihre Musik nicht und wollen sie auch denen nicht glauben, die in einem noch kaum entschwundenen Gestern gewohnt haben. Das ist zumal in unsrer Zeit begreiflich, dieser entgötterten, materialistischen Zeit, die wir alle als musiklos empfinden (die Welt um uns, wohlverstanden, nicht die Künstler von heute, die sich und uns noch Musik in ein besseres Morgen retten!) — und doch wird auch sie ihren Musiker finden, der das Furchtbare dieser Welt, ihren Tanz um das goldene Kalb, ihren Dienst der Venus vulgivaga, ihre rasende, blutige Gier im taumelnden Genuß des Heute, ohne an den nächsten Tag zu denken, ihre lieblose Geschäftigkeit und ihre gigantische Maschinenherrschaft über den Menschen schon wieder mythisch empfinden und zu einem schauerlichen Weltuntergangsbild symphonisch oder dramatisch gestalten wird. Aber sicherlich liegt darin der Grund, warum wir das moderne Gewand als unvereinbar mit Musik fühlen, warum es ein lächerliches Unbehagen bereitet, Menschen unsrer Generation auf der Opernbühne zu sehen, und warum wir selbst Gestalten lieber sprechen als singen hören, deren Kleid zwar anders ist als das unsre, aber die doch noch nicht so weit ins Typische und allgemein Menschliche abgerückt sind, um sie nicht als die besonderen Geschöpfe unsrer Zone zu betrachten, als die landschaftlich bedingten Bluts- und Zeitverwandten, die uns zu ähnlich sind, um sie als zeitlose Brüder zu empfinden und ihnen ihre Musik zu glauben. Wie es eben im „Rosenkavalier" zu Unrecht geschieht.

Warum es mit Recht geschieht, glaube ich vorhin gezeigt zu haben. Und auch, daß gerade darin ein bezaubernd widerspruchsvoller Reiz liegt, der durch keinerlei ästhetisch-ideologische Erwägung zunichte gemacht werden kann und dem noch im einzelnen nachzuspüren sein wird. Ein andrer Reiz und ein nicht geringerer aber liegt für mein Gefühl darin, daß aus diesem Werk die Stimme seines Schöpfers, er selbst in seiner süddeutschen Heiterkeit, Festigkeit und Herzensgüte so deutlich vernehmbar wird wie nur noch in der „Symphonia domestica". Hier ist Richard Straußens eigenstes Bereich, das ist sein natürlichster Tonfall — und mehr: hier hat er seine ganze Jugend eingefangen. Das kann ja erst der Fünfziger, in dem gerade zur Zeit der Konzeption und Ausführung der Komödie alles so sehr in Blüte schoß und der wie unter einem warmen Sommerregen unter der strömenden Fülle seiner Eingebung stand, daß er damals, halb im Scherz und doch im Gefühl, sich nun nach der „Salome" und der „Elektra" endlich ganz gefunden zu haben und den Schauern der Nacht entronnen zu sein, die merkwürdige Äußerung tat: „Ich fange jetzt erst eigentlich zu komponieren an." Der Jüngling ist in der fieberheißen Erwartung, mit der er sich ins Leben stürzt, in der selig erschreckten Betroffenheit vor den Herrlichkeiten und den Kläglichkeiten der Welt und in dem bestürzten

Horchen auf den Sturmwind, der an den Pforten seiner Seele reißt und sein wildes Lebens- und Liebeslied singt, viel zu sehr mit sich beschäftigt, viel zu angespannt in Neugier auf die Fülle jeder kommenden Stunde und viel zu andächtig vor den Frühlingsschauern des eigenen Herzens, um sein Dasein mit den Augen des Künstlers betrachten, oder gar, um es gestalten zu können. Der lyrische Ausbruch, das Stammeln der Trunkenheit, die Ahnungen eines wahren Lebens in traumbeladenen Augenblicken, die Bekenntnisse aus wirr bedrängenden Tagen, immer nur das subjektive Dokument, kaum jemals die distanzierende Formung wird der unmittelbare Ausdruck des jungen, schöpferisch begabten Menschen sein. Erst der Gereifte, der durch Enttäuschungen und Leidenschaften geschritten ist, wird die hellen Jahre der eigenen Jugend, aber auch ihre Verstrickungen, ihr maßloses Hoffen, ihr freudiges Fordern, ihre selbstsüchtige Schamlosigkeit mit verstehendem Blick sehen und dem Erschauten die künstlerische Form geben können. Noch aufschlußreicher, wenn diese Jugend schamhaft war, ihr wirkliches Leben geheim gelebt hat, ihr wahres Wesen unter der Urbanität versteckt hielt, die das Ergebnis einer guten Kinderstube ist und die auch nicht im Künstlerischen vorlaut sein und die andern mit den eigenen Angelegenheiten behelligen, sondern nur zeigen will, was sie der Hut guter Meister verdankt. So war es, scheint's, bei Richard Strauß, der als Mann oft und oft das eigene Leben im Kunstwerk widergespiegelt hat und der dann erst, zur Mittagswende des Lebens, in dieser hellen und reichen Komödie gezeigt hat, wie hinreißend sein Jungsein gewesen sein muß. Das hat außer Mozart, dem ewigen Jüngling der Musik, keiner sonst getroffen; die drei Jünglinge Wagners, Siegfried, Walter Stolzing, Parsifal, sind in all ihrer brausenden Kraft, ihrer blauäugigen Lebensfreude zu sehr „Idee" des deutschen Jünglings, typische Märchengestalt, Jungmännlichkeit an sich, ohne sehr individuelle Sonderzüge und vor allem: ohne einen einzigen ihres Schöpfers. Und sind es in überlebensgroßem Format. Außer ihnen aber: wo gibt es noch eine wahrhafte und herzerfreuende Jugendgestalt in Drama und Oper? Und gar eine, die vom Leben und vom Wesen ihres Bildners etwas aussagt? Es muß schon ein Stück ewige Jugend im Künstler selber lebendig geblieben sein, um das Grämliche des Alterns so siegreich überwinden und vor allem, um solch ein Abbild des eigenen Jungseins schaffen zu können, dran sich der Lenz erkennen läßt.

Das ist es, glaub' ich, was neben allem Entzückenden der rein musikalischen Formung, die ja übrigens durch dieses ferne, helle Glockengeläute aus dem Kinderland mitbestimmt worden ist, so sehr am „Rosenkavalier" bezaubert. Nicht aber, daß er ein Porträt oder gar ein Selbstporträt sein soll. Der junge Richard Strauß hat ganz andre Züge kluger Unschuld, liebenswerten Ernsts und innerlich beruhigter Lebensfreude getragen als

der früh erfahrene junge Herr Quinquin, der die Welt der guten Gesellschaft zu gut kennt, um sich selber zu kennen, der reizend ist in der altklugen Vollendung der Gebärde des Anstands und der adeligen Sitten, in der Virtuosität des guten Tons und der höfischen Haltung, nach deren Vorschriften man liebt, plaudert, zum Duell fordert oder die silberne Rose überreicht, und viel reizender in den Augenblicken, in denen er all dessen vergißt und in denen er selber zum Vorschein kommt: ein heißer Knabe, toll, unbesonnen, dreist aus Schüchternheit, unbeständig, kindisch in der Freude an Mummenschanz und Schabernack, im Grunde gutherzig und unverdorben, aber durch die Allüren der vornehmen Welt irgendwie zu seinem Schaden infiziert, weil er allzuzeitig zum Schauspieler seiner selbst werden und den lieben Buben verleugnen muß, der er ist. Am nettesten, wenn er befangen vor dem jungen geliebten Kinde steht, als dessen Beschützer er sich sehr wichtig erscheint, und ebenso befangen, schuldbewußt und willenlos vor der mütterlichen Frau, die ihn die Liebe gelehrt hat und die er trotz seines heftigen Widerspruchs nicht „heute oder morgen", sondern eben schon heute verläßt, ohne recht zu wissen, zu wem er geht und ob er eine, die auch nichts ist als jung und die seiner Sphäre fremd ist, halten können wird, „mit leichten Händen" (er wird es sicher nicht) — und gewiß, ohne recht zu wissen, von wem er geht, welchen Schatz an nachsichtiger Liebe und gütigem Verstehen, an mild spöttischem Geist und überlegener, nobler Weiblichkeit er achtlos zur Seite schiebt, um zu einer niedlichen, beschränkten kleinen Person von viel gesellschaftlichem Ehrgeiz, von einer gewissen bürgerlichen Gutmütigkeit, der aber doch nicht ganz zu trauen ist, viel standhaftem Eigensinn und etwas Niaiserie hinzuflattern, die ihm vermutlich bald mit aufgescheuchter Enttäuschung mitspielen wird. Nein, mit diesem sprühenden Knaben hat das Urbild der Straußschen Jugend kaum etwas gemein, so wie seine mittlere Männlichkeit kaum etwas mit dem Baron Ochs von Lerchenau gemein hat, selbst dann, wenn man das Teil Schäbigkeit in Abzug bringt, mit dem dieses süffige, robuste, behaglich sinnliche Landjunkertum von innen gefüttert ist. Diese „Wein, Weib, Gesang"-Botschaft auf zwei noch immer reputierlich kräftigen Beinen, dieser fidele, brutal egoistische Schlemmer und Profitwitterer, der wie ein Naturlaut der niederösterreichischen Landschaft wirkt, hat mit dem feinnervigen, genußfreudig kultivierten Bajuvarentum des Tondichters keine Ähnlichkeit. Wobei ich feststellen möchte, daß ich bei alledem immer nur an die musikalische Charakteristik, nicht an die dichterische denke, die ja von vornherein nichts mit Richard Strauß, seinem Wesen und seiner Psyche von einst und jetzt zu schaffen haben kann. Und auch: wie außerordentlich doch diese Charakteristik in Wort und Ton ist, wenn man von diesen Gestalten sprechen und über ihre Wesenszüge debattieren kann, als wären es „persönliche Bekannte". Sie

sind eben persönliche Bekannte. Man lebt mit ihnen. Ein Mehr gibt es im dramatischen Kunstwerk nicht. Und von wie vielen Opern ist ähnliches zu sagen?

Ich meine es anders. Nicht in irgendeiner Verwandtschaft der Gestalten oder einzelner ihrer Züge mit denen des Meisters, der sie in Tönen nachgebildet hat, liegt dieser bezwingende Eindruck, daß in diesem Werk so viel von ihm selbst lebendig ist, wie kaum in einem andern (nicht einmal in der „Feuersnot", ihrer persönlichen Abrechnung mit den Münchener Urtrieben und ihren schalkhaft jubelnden Liebesliedern). Sondern darin, daß man spürt: er ist nirgends sonst so menschlich warm geworden, hat sich nirgends so wenig distanziert, hat nirgends mit solcher Herzensfreude alle Geschöpfe seines Werks mit sich selbst beschenkt, mit dem unnachahmlichen Zauber seines taggescheiten, unverkünstelten, froh lebendigen Wesens, und mit dem hellstrahlenden Abglanz seiner Jugend dazu. Lenzesgebot, die süße Not hat es ihm in die Brust gelegt, sich einmal voll auszusingen, wie er mußt' — und wie er mußt', so konnt' er's. Mit welcher Ungeduld des Schaffens er sich in diesem Werk in Tönen ausgesagt, wie schnell er sich heißkomponiert hat, mag man — spürte man es nicht in jedem Takt dieses frohen Singens — an den paar allerliebsten Entgleisungen erkennen, die ihm in diesem Furor des Musizierens zugestoßen und die so amüsant sind, daß ich es mir nicht versagen kann, sie hierherzusetzen. Daß er eine szenische Bemerkung mitkomponiert hat, habe ich ja schon vorhin angedeutet. Es ist die Stelle, in der der Baron seinen unehelichen Sohn, den Lakaien Leopold, der Fürstin vorführen will: „Darf ich das Gegenstück" (diskret vertraulich) „zu dem saubern Kammerzofel präsentieren?" Aber Strauß übersieht die Klammer und läßt den Herrn von Lerchenau seelenruhig singen: „Darf ich das Gegenstück diskret vertraulich zu dem saubern Kammerzofel präsentieren?" Geht auch; unter einigem Kopfzerbrechen über die kuriose Wortstellung, die dem Komponisten offenbar zeitstilgemäß schien. Oder: im zweiten Akt rät der Haushofmeister dem immer noch zögernden Faninal, doch endlich seine Karosse zu besteigen: „Der hochadelige Bräutigamsvater, sagt die Schicklichkeit, muß ausgefahren sein, bevor der silberne Rosenkavalier vorfährt." Im Manuskript haben vermutlich die rechten Beistriche gefehlt, und der Tondichter, statt sich den Satz auf die natürlichste Weise zurechtzulegen, deutet sich aus, daß „der hochadelige Bräutigamsvater" der Titel eines Anstandskodex der Adelswelt sein müsse, identifiziert „die Schicklichkeit" mit dem Herrn Papa und deklamiert: „Der hochadelige Bräutigamsvater sagt: die Schicklichkeit muß ausgefahren sein . . .", was den klaren Sinn einigermaßen verdunkelt. Oder wenn Oktavian im ersten Akt, während der Baron an der Tür lärmt, plötzlich im Zofenkleid vor der Fürstin erscheint, die über ihren „blitzgescheiten Lumpen" entzückt ist und es beklagt, ihn

jetzt nicht mehr recht herzen zu können: „Und nicht einmal mehr als ein Busserl kann ich dir geben" — da geht der über Stock und Stein galoppierende Musiker wieder einmal dem besonnenen Künstler durch und er deklamiert einigermaßen zweideutig: „Und nicht einmal mehr als ein Busserl kann ich dir geben" — als dächte sie daran, ihn mit einem ausgiebigeren Liebesbeweis zu belohnen. Als der Meister den kleinen Fehlgriff entdeckte, meinte er lachend: „Da sieht man's wieder: der unsittliche Strauß! Haben die Leut' nicht recht?"

Sie haben ja nie recht. Am allerwenigsten aber dem „Rosenkavalier" gegenüber, dessen Dichtung dieselben lieben Menschen, die ja in der Operette die fetteste Zote, die schlüpfrigste Pikanterie, die laszivste Musik, auch wenn sie aufgepfropft und gar nicht in den szenischen Vorgängen begründet ist, mit schmatzendem Behagen schlürfen, allen Ernstes als unmoralisch und anstößig verschrieen und als symptomatisch für die obszöne und spekulative Phantasie des von ihr befruchteten Tondichters bezeichnet haben. Für ein Komtessen-Haustheater ist sie freilich nicht gedacht und im allgemeinen mag die Liebesbeziehung eines Sechzehnjährigen zu einer Frau in mittleren Jahren etwas Unschmackhaftes haben. Aber das Verhältnis Quinquins und Bichettens ist mit solchem Takt und solcher Zartheit behandelt, daß man nur gerührte Sympathie für dieses letzte Lieben einer verwöhnten, stolz gewährenden Frau hat, die im Gefühl der Vergänglichkeit alles Schönen und der Treulosigkeit des Glücks, das sie sich einmal noch vortäuscht, und bei aller Innigkeit ihrer Hingabe doch etwas keusch Versagendes hat. Man begreift ebenso das beglückende, berauschte Entzücken des jungen Menschen, dem das unermeßliche Geschenk gütevoll erfahrener Weiblichkeit zuteil wird, die sein erstes Liebeserlebnis, das entscheidende für das ganze Leben des Mannes, so randvoll mit Süße und Schönheit füllt, daß er für all seine Tage gegen alles Plumpe und Unreine gefeit sein muß, für immer die Empfindung dankbarer Ehrfucht vor der Frau als Glückesspenderin bewahren und niemals die verächtliche, mitleidige oder derbe Geringschätzung der Durchschnittsmänner gegen ein weibliches Wesen teilen wird, das sich liebend zu eigen gibt. Es müssen schon recht schmutzige Finger sein, die so Zartes und Hohes antasten, recht pöbelhafte Sinne, die hier nichts andres als eine nicht sehr reinliche Erotik sehen und nicht eher an die verehrungswürdige Madame de Warens des Rousseau denken, die sein frühes Liebesleben beherrscht, aber auch den Dichter für alle Zeiten mit Achtung vor ihrem Geschlecht erfüllt und es ihm unmöglich gemacht hat, sich in trübe Abenteuer zu verlieren. Zu alledem aber kommt die wunderbare Verklärung, die Strauß der Gestalt der Marschallin gegeben hat, ohne alles Pathos, ohne große Gebärde der Musik, in Tönen von einer frauenhaften Wärme, Wahrhaftigkeit und liebreichen Würde, die nichts mehr mit „Oper" zu tun haben und so mensch-

lich unmittelbar sind, so herzlich und wienerisch vornehm dazu, daß sich nichts damit vergleichen kann. Strauß ist kein Frauenlob; Salome, Elektra, die Färberin, Zerbinetta, ja selbst die symphonischen Frauenporträts sind bei aller Besonderheit und allem Bezwingenden ihres Wesens nicht eben eine Galerie schöner Seelen und kaum geeignet, den Mädchen unsrer Generation derart zur Idealgestalt zu werden, wie es Brünnhilde, Isolde, Elisabeth, Fidelio denen der vergangenen waren. Aber der die Fürstin Marie Theres von Werdenberg hingestellt und in seiner Musik lebendig gemacht hat, verdient, daß ihm Mädchen und Frauen, vor allem aber jene, die um fremden Glücks willen Schmerzen und Verkennung auf sich nehmen, ein Monument setzen und es alltäglich mit ihren frischesten und duftigsten Blumen schmücken.

Und: wenn ein Falstaff erlaubt ist, kann Herr Ochs von Lerchenau nicht verboten werden. Natürlich ohne jeden Vergleich Shakespeares mit Hofmannsthal-Strauß, deren Düngerkavalier nicht die vollblütige Rundheit, die trinkfrohe Laune, den gigantischen Prahlerhumor des unsterblichen Sir John hat, wenn er auch in seiner Bauernschlauheit, die doch den Edelmann nicht ganz verleugnet, in seiner behäbigen Unverschämtheit, die doch einer gewissen vulgären Eleganz nicht entbehrt, in seiner gefräßigen Sinnlichkeit (denn dieser Ochs ist ein Stier!), der gutmütigen Aufdringlichkeit und der plebejischen Gesinnung, die trotz seiner geläufigen Kavaliersallüren aus den Löchern seines nach dem Wind gehängten Mantels verräterisch hervorlugt, immer noch eine volle Figur aus ganzem Holz ist, nicht nur eine „Rolle" und am wenigsten eine baßsingende Opernpuppe. Aber hier handelt es sich ja zunächst ums „Moralische" und nicht um die Fülle der dichterischen Menschengestaltung. Und da muß gesagt werden, daß es einfach ein niederträchtiges Pharisäertum ist, zimperlich zu tun und sich sittlich zu entrüsten, weil das kuriose Exemplar eines im österreichischen (und wohl auch im deutschen) Landadel noch heute typischen Gegenstücks zu Sudermanns Röcknitz gezeigt wird, der frei daran ist, keine spanische Tuerei, keine Flausen und keine Etikette kennt, in vergnügter Brutalität hinter allen Weiberröcken her ist, sich's nehmen muß, wenn er was Liebes sieht, dessen rustikaler Dekameron gewiß kein Traktat für höhere Töchter ist, aber immer noch gesünder in seinem balzenden Humor und aufrichtiger in seiner selbstgefälligen Triebhaftigkeit als die frechen, gepfefferten Geilheiten der Varieté-Chansons und als die verlogenen, frivol-sentimentalen Operetten, die zumeist nur die Ausrede für die Exhibition schöner Beine in Seidenstrümpfen sind und gegen die meines Wissens noch von keinem der Herren Sittenrichter beiderlei Geschlechts protestiert worden ist. Abgesehen davon, daß der „Don Juan" und der „Figaro" wohl auch nicht viel moralischer sein dürften als dieser „Rosenkavalier", dessen Dichtung trotz ihrer schon erwähnten kleinen Mängel einfach

das Musterbeispiel eines Opernlustspiels vollkommenster Art ist. Sie ist, was jedes rechte dramatische Werk sein soll, aus einem ganz simplen Grundgedanken entwickelt. Grillparzer hat einmal gesagt, er habe in seinen Stücken immer nur Fiakerideen dramatisiert und nennt die „Sappho" — die übrigens im Problem mit dem „Rosenkavalier" überraschend verwandt ist — als Beispiel: gleich und gleich gesellt sich gern; diese Sprichwortweisheit zeigt er in der Tragödie der alternden Frau, deren Geliebter durch unbedeutende Mädchenlieblichkeit abtrünnig wird und die sich opfert, um dem Glück der Jungen nicht im Wege zu stehen. Wie wandlungsfähig diese einfachen Ideen sind, wenn ein Dichter sie anrührt, zeigt gerade der „Rosenkavalier", in dem derselbe Fiakereinfall dramatisch gestaltet wird, nur ins Altösterreichische, statt ins Hellenische gewendet. Diese Einfachheit ist geradezu ein Segen für die Operndichtung. Sie hat alles: eine auch pantomimisch verständliche, unkomplizierte, nur manchmal allzu ausführlich ausgesponnene Handlung voll Geist, Anmut und Empfindung, ohne lange Vorgeschichten und umständliche Expositionen, ganz auf schöne Bildhaftigkeit und auf Musik gestellt (im Sinn der Gefühlsexpansion ebenso wie in dem des Durchleuchtens der innerlichen Vorgänge), hat wirkliche, lebendige Menschen, die einen etwas angehen, hat einen reizenden Ton altwienerischer Kultur, schwebend leichte Verse von erlesener Grazie und Melodie, hat Stil und Haltung, hat den Duft vergangener Zeiten, die Unmittelbarkeit der Gegenwart, und . . .

Und hat eine Musik auferweckt, in der alle guten Geister lebendig sind. Eine Musik — — aber da heißt es, die Partitur aufschlagen und zu schwelgen beginnen. Allerdings: nur zu schwelgen, nicht zu obduzieren. Denn hier müßte wirklich von Takt zu Takt vorgegangen werden, wollte man den Beziehungsreichtum und das köstlich „Kommentierende" der Motive, die melodischen und rhythmischen Reize der blütenschweren Melodik, die Finessen ihres Tonfalls, der immer wieder die Schwebungen eines höchst kultivierten, geistreich pointierten Konversationstons in melodische Deklamation und anmutvollen Gesang umsetzt, die harmonischen Subtilitäten und den hellgolden schimmernden Klang des Orchesters bis ins einzelne verfolgen und zu bewußt zergliedernder Darstellung bringen. Gerade diese Musik ist derart geistig belebt und von so unwiderstehlich unterhaltsamer und liebenswürdiger Indiskretion im verräterischen Geplauder des glossierenden Orchesters (bei höchster Diskretion der Haltung und des Tons), daß ich ohnedies meine guten Vorsätze vergessen muß, wenn zu einer melodischen Linienführung von delikatester Schönheit und einer Gewichtlosigkeit des Themenreigens, dessen einzelne Motivgestalten einen mit den Augen der Jugendliebe herzlich vertraut anblicken, noch Holdseligkeiten der Klangfarbe in überraschenden neuen Zartheiten und Heimlichkeiten kommen. Dazu noch der helle Spiegel der Motive, die — oft

drei- und vierfach innerhalb zweier Takte verschlungen — manchmal ganz Konträres aussagen, alles Gefühlte und Gedachte und auch alles Unsagbare und auch das, was die Gestalten oft gar nicht von sich wissen, ihr Wesen, wie es sich den spöttischen Augen der andern zeigt und hie und da das Wort geradezu desavouierend; mit einer Bestimmtheit ohnegleichen, die das bloße Lesen der Partitur als psychologische Analyse der „handelnden Menschen" und nicht allein als hinreißend jugendvolle, feurig beseelte und empfindungsreiche Musik zu einem Vergnügen rein geistiger Art machen, wie man es vor Strauß nicht gekannt hat. (Was, es versteht sich, mit dem tatsächlichen künstlerisch-musikalischen Wert nichts zu schaffen hat und nebenbei eine höchst zweifelhafte Unterhaltung wäre, wenn nicht der unentrinnbare Zauber und die souveräne Meisterlichkeit der Musik sie erst wirklich zu einer Angelegenheit angeregtester Verstandesgymnastik neben der Freude an emotivem Miterleben machen könnte.) Man „liest" diese geistvollen Bemerkungen in Motivform wirklich, als wären es Worte, und freut sich eines Tondichters, der in seiner Musik nicht nur die heftigsten und die zartesten Gemütsbewegungen, die Tragödien und Komödien der Seele, die tönenden Symbole für alles Menschliche und Dingliche auszudrücken weiß, sondern der ihr in voller Naivität und ohne vergewaltigenden Zwang eine Qualität über das rein Musikalische hinaus gegeben hat — zumal in seinen heiteren symphonischen und dramatischen Werken, dem „Eulenspiegel", dem „Don Quixote", der „Symphonia domestica", dem „Rosenkavalier", der „Ariadne": eine blendende und mutige Gescheitheit, die sie vor allem „Dusel" eines „Fühlens ohne Denken" bewahrt und die, beiläufig gesagt, just das ist, was sie den Nurmusikern (die ja gewöhnlich Nur-Amusische sind), aber auch Menschen höherer Art suspekt macht, die hier an äußerlichen Vorurteilen haften und sich nicht um des Ausnahmsfalls willen ein bißchen tiefer zu blicken bemühen. Ich werde es mir nicht versagen können, thematische Zusammenhänge und Spiegelungen der erwähnten Art aufzuzeigen, besonders dort, wo sie nicht durchaus an der Oberfläche liegen, sondern wo der schalkhafte Meister gleichsam in Motivkryptogrammen seine gerade durch ihr Nichtunterstrichenes reizvollen psychologischen Aperçus versteckt hat. Dafür will ich sonst nur bei den tragenden Motiven und ihren wichtigsten Umwandlungen verweilen und muß die Selbstüberwindung aufbringen, an Kostbarkeiten nur mit einem andeutenden Wort vorüberzugehen, trotz allem Verführerischen, das in der Lust am thematischen Nüsseknacken liegt.

Diese Lust beginn freilich schon auf der ersten Seite, schon in den ersten Takten des Vorspiels. Einer der wenigen Fälle übrigens, in denen Strauß eine Orchestereinleitung für notwendig befunden hat. Nur in der „Ariadne", dort aber aus Gründen des alten Stils, der eine „Ouvertüre"

fordert, stellt er einen instrumentalen Prolog dem Werk voran — sonst springt er „mitten in medias res" (wie ein Kollege einmal geschrieben hat). Sieht man näher zu, dann entdeckt man allerdings, daß er hier das gleiche tut, daß er auch hier gleich ein Stück Handlung bei geschlossenem Vorhang begleitet. Freilich eines, das zudringlichen Blicken verwehrt zu bleiben hat und das nur in der verschwiegenen Deutsamkeit der Musik nicht verletzend und schamlos wirken kann. Das Vorspiel ist die „Symphonik der Liebesnacht", die dem ersten Akt unmittelbar vorangeht, stellt die Themensymbole der Hauptgestalten und den Komplex ihrer Empfindungen dar, die ihrer erotischen Beziehung ebenso wie die ihres besonderen menschlichen Wesens. Wie in einer Umarmung vereinen sich in dem leidenschaftlich drängenden, zärtlich glühenden Beginn des kurzen Tonstücks, das ohne Begleitung, ganz auf sich gestellte, jugendvoll selbstherrliche Hörnermotiv Oktavians (1 b — ein Thema mit blitzenden Augen und stolz zurückgeworfenem Haupt; wirkt es nicht so?), unmittelbar beantwortet von dem überschwenglich bewegten, in Streichern und Holzbläsern gleich einer heißen Liebkosung erklingenden Thema der Marschallin 1 c, dem sich, noch ehe es ausgesprochen hat, das Motiv von Oktavians junger Ritterlichkeit in die Arme wirft (1 d = 3, wieder in hellglänzenden Hörnern, von Bratschen und Celli in der Hoffahrt des Klangs etwas abgedämpft); und dann wieder mit dem Thema der Marschallin (1 c), wie in einem innigen Kuß die Lippen des andern verschließend, zum Abschluß gebracht (1 e). Ein Doppelporträt . . . Ein Motiv stürmischen Sich-hingebens gleich darauf (2); das Oktavian-Thema 1 a jung und froh darein — ein inbrünstiges Einanderumschlingen, so anschaulich gemalt, daß man das Dominierende der Frau, aber auch ihre liebreichere Hingabe unmittelbar weiß. Im Folgenden Feinheiten besonderer Art: man beachte die Wandlungen, das Wachsen und gleichsam „Sich-in-die-Brust-werfen" des chevaleresken Oktavian-Motivs 1 d — er „fühlt" sich, ist stolz, der Geliebte der wundervollen Frau zu sein. Auch Gewagtheiten sind da, gar nicht zu „übersetzen", aber deutlich für den, der diese Tonsprache wirklich vernimmt — ich werde mich hüten, die weitestgehende zu verraten. Und man betrachte einmal rein musikalisch den Reiz der Motivbildungen. Er liegt nicht nur in den Kontrasten der Rhythmik, in den Teilmotiven und nicht nur in der symmetrischen Ungleichmäßigkeit der Taktgruppen innerhalb einer Periode, sondern vor allem im Organischen der Weiterentwicklung der thematischen Linie durch Umformung der Motivelemente des Beginns und durch das Stützen neuer Tonfolgen durch Teilmotive der vorangegangenen. Ein Beispiel ist das zweite — erst etwas später einsetzende — Thema der Marschallin (4), dessen Melodik, an sich durch synkopische Verschiebungen und durch den Wechsel zögernder und beschleunigender Tonfolgen, lebensvoll wie ein Bildnis (hier wie eines von Gains-

borough) wirkt, und die durch ihre Verwandtschaft mit der des Beginns (vor allem mit 2 c), vollends aber dadurch, daß „seufzend" die ersten drei Töne von Thema 2 die „Begleitungsfigur" bilden und dann das Oktavian-Motiv 3 und gleichzeitig das innige 2 b hinein verwoben werden, musikalisch und psychologisch zu einheitlichster Formung gebracht wird. Die große Steigerung, die nach dem Ausklang von 2 eingesetzt hat, will der Tondichter „durchaus parodistisch". Und verrät damit den Überschwang, das nicht ganz Echte, unnatürlich Überspannte und Unterzündete der Liebesbeziehung eines Erwachenden und einer, die bald verzichten lernen muß. Anfang und Ende, Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, das helle Entzücken an den süßen Offenbarungen erotischer Beseeltheit, dem ersten Entschleiern des tiefen Mysteriums zwischen Mann und Weib, dem Erschließen höchsten, selbstvergessenen Weltgefühls und höchsten Ichgefühls zugleich. Die unendliche Fülle in letztem Liebesspenden, das wehmutvolle Überströmen im Herschenken des Schönsten und Geheimsten, das plündernde Genießen des eigenen Reichtums und seines hemmungslosen Preisgebens im Gefühl des Zuendegehens und des Resignierenmüssens — all das fließt ineinander, gibt den Dingen ein melancholisches Leuchten, aber auch den Humor, der überall dort hervorspringt, wo typisch Menschliches an Grenzfällen zutage tritt. Das ist auch der Humor dieser kostbaren Musik, die zu glutvollem Überschwang ansteigt und unter prangendem Aufblühen all der zum Strauß vereinigten Motivknospen dann wie in beglücktem Aufatmen ausklingt. Ziffer 7 der Partitur: enthusiastisches Schwelgen in dem jauchzenden Fortführen der Thematik 2, in Trunkenheit ermattende Terzen- und Sextensüßigkeit, in niedersinkenden Akkorden einmal noch gleichsam von einer zärtlichen Bewegung emporgezogen — das allmählich beschwichtigte Oktavian-Thema 1 d dazu! — und dann, in innerlichem Stillwerden, das innig schwermütige, ernst lächelnde Thema der Marschallin (4), von dem ich schon vorhin gesprochen habe. Gleich einem Umhalsen noch einmal die Motive 1 c und d; wiederum, nur in wonnevollerer Wärme, die beruhigt ausschwingenden Akkorde und dann, wie in einem Sich-neigen in liebesversunkenem Schweigen, das Thema verzichtender Liebe (6) — in seinen weiten Intervallschwingungen, seinen milden Vorhaltbildungen, seiner feinen Periodisierung, im Gegensatz der synkopischen Rückung im Kadenzieren zu dem rhythmischen Gleichmaß des Anfangs mit dem halbbetonten schlechten Taktteil einer der schönsten melodischen Einfälle des Tondichters. Während seines entrückten Ausklingens mit dem gleich einem ruhig aufstrahlenden Liebesblick wirkenden Oktavian-Motiv 1 a hebt sich der Vorhang. Morgenstimmung, Vogelgezwitscher (7). Schwärmerisch dankbare Worte des Knaben: „Wie du warst! Wie du bist!" — dazu Motiv 8 als das der Hingabe, verhalten und ekstatisch zugleich. Die reizende Umformung 9 a des Motivs 1 a zu schalk-

haftem Geflüster, vereint mit dem der Marschallin (1 c): „Möcht' Er, daß viele das wüßten?", und die Antwort des Orchesters mit einem von Vogelgezwitscher übertönten kleinen Thema (9 b), das erst in der Schlußszene des Akts seine Bedeutung aussagt: „Daß ich dich lieb hab'"; die bewegte Wärme des jugendvollen Gesanges („Keiner ahnt es" — Verbindung von 8 und 9 a und neuerliche Umarmung: 2); dann erst das Liebesmotiv 8 vollständig (10, von dem Motiv „Was heißt das ‚du'?" durchwirkt), die stürmische Variante von 2 („Das Dich-umklammern, das bin ich"), das Vergehen des Themas 1 d (Oktavian II) im Liebesmotiv 6 und dann in einem erst später (52) als das des zärtlich-besitzsüchtigen Jünglings offenbaren Motiv (11 a): „Wo ist dann dein Bub?", der Fürstin leise, ergriffene Antwort: „Du bist mein Schatz! Ich hab' dich lieb!", in unsäglich liebreicher Melodik (11) und das Liebesmotiv 6, hell leuchtend — das ist voll flutender Liebesfülle, einer in sprühenden Flammen zusammenschlagenden Freudigkeit der schönsten Stunde, und ist es ohne Pathos, in froher Natürlichkeit und ungezwungener Wahrhaftigkeit selbst in den Übertriebenheiten. Man fühlt diese Tonsprache als den „eigentlichen" Umgangston dieser Menschen, hat in keinem Moment den Eindruck „Oper". Reizend, wenn — zu immer näherkommendem Lärm im Vorgemach (12) — beide einander liebevoll necken und das Marschallin-Thema 1 c, rhythmisch verschoben und mit 1 d verbunden, zu Tändelei gelöst wird, wenn die Furcht vor Überraschung sich in Heiterkeit löst, weil der kleine Neger (13 — ganz entzückend in der Mischung von orientalisierendem Geklingel und höfischer Zierlichkeit) das Frühstück bringt — die ausklingenden Akkorde höchst bezeichnend für die schimmernden Vorhaltumspielungen der „Rosenkavalier"-Harmonik und allerliebst im Verhallen mit dem launig-graziösen kleinen Marschmotiv 13 c; wenn nach vorübergehendem Ärger des gescholtenen Oktavian — sein verdrießliches erstes Thema 1 a in 15! — gemeinsam Schokolade getrunken wird und das artigste Walzermenuett (16) gleich einem Chodowiecki in Tönen die Situation ausmalt. Neuerliche Umarmung bedingt die Umwandlung des Zärtlichkeitsmotivs 2 in die galante Spieluhrenweise 17 und auch das Thema der Marschallin 1 e wird zu überquellender Dreivierteltaktanmut. Dann: das knappe Themenporträt des Feldmarschalls (18), kurzangebunden in pochendem Rhythmus, obgleich er selber wohl nie anklopft. Daher die immer wiederkehrende Angst der Fürstin vor unliebsamen Zusammenstößen — zumal sie von ihm geträumt hat: „Es war ein Lärm im Hof von Pferd' und Leut' und er war da" (18 a) und sie das Geräusch des Traums nicht aus dem Ohr bringt: 19 — das Marschallinmotiv 1 c, als horchte sie, der Rhythmus des Feldmarschallthemas 18 d pocht dazu und der Vorzimmerlärm 12 klingt weiter. Lustig dann die rasche Abkürzung der drei Schlußakkorde von 18 a bei: „Der Feldmarschall ist halt sehr geschwind"; lustig die momentane Ver-

wirrung der Fürstin, die wirklich ihren Gemahl zu hören glaubt, Oktavian hindert, an den Lieferanten und Lakaien im Vorzimmer vorbeizuflüchten und ihn zur Garderobe weist: ein hastiges Motiv, an das sich das eilende Oktavian-Thema schließt (20). Dann ihr Entschluß, da es zu spät ist und dort schon Stimmen erklingen, ihn im Alkoven zu verstecken: „ihr" Motiv 4 mit dem Lärmthema 12 verbunden. Famos die Energie, mit der sie ihre Position zu verteidigen gedenkt (21): „Das möcht' ich seh'n, ob einer sich dort hinübertraut, wenn ich hier steh'" — und ganz entzückend, wenn sie jetzt merkt, daß es die Stimme eines Fremden war, die sie so erschreckte, und wenn die Spannung sich in heiterste Grazie verwandelt (22): „Quinquin, es ist ein Besuch. Fahr Er schnell in Seine Kleider ..." und jetzt wird das vorige Motiv der Verwirrung 20 zum muntersten und beschwingtesten Walzerflug (23). Zum Verlieben aber, wenn sie sich, jetzt erst des Barons von Lerchenau Stimme erkennend, seines Briefs erinnert, der ihr überreicht wurde, als sie und Oktavian im Wagen saßen: das erste Motiv Oktavians fährt im Walzertakt mit (24) — wie unbeschwert und natürlich Strauß den Ton der Konversation in Melodie umsetzt, zeigt die Stelle (25) „Und ich hab' keine Ahnung usw." als charmantes Beispiel. Und ebenso, wenn Oktavian jetzt in Zofenkleidern erscheint und auch sein Thema in Walzerform diese Verkleidung deutlich macht (26), die Marschallin — man erinnert sich — es bedauert, ihm nicht mehr als ein Busserl geben zu können (das Zärtlichkeitsmotiv 2 in der Form der Frühstückszene 17, gleichzeitig als formbildend symmetrisches Motiv wirksam, das diese Episode abschließt). In alledem hat die Musik einen Schwung, eine Belebtheit und eine Bestimmtheit des Ausdrucks, die unmittelbar zu fröhlichster und gelöstester Stimmung hinreißen. Köstlich, gerade nach seinem ungeschlachten Poltern vor der Tür, das zeremoniös galante, umständlich preziöse Thema zum Eintritt des Barons (27 — die harmonische Kühnheit der Septimen-, bezw. Nonenfortschreitungen wirkt hier als merkwürdige Grandezza und Anmut zugleich); vom feinen Duft alter Schmuckschatullen, verblaßter Bänder und vergilbter Spitzen umweht ist das altväterisch gezierte und elegante Konversationsthema 28 a und b, von dem die Szene des Barons zu Beginn beherrscht wird. Ein paar kleine Ludereien des Ironikers Strauß: „Ich hatte diesen Morgen die Migräne", sagt die Fürstin zur Entschuldigung der Lakaien, die den Eingang zu ihrem Gemach verwehrten — und das lustig-klägliche Liebesmotiv 8 in Singstimme und Orchester (28 c) sagt aus, welcher Art diese „Migräne" war oder zumindest, woher sie kommt. Des Barons Appetit auf die hübsche vermeintliche Kammerzofe wird ganz heimlich durch das spätere Motiv der erotischen Jagd des Lerchenauers (35) in sehr diskreter, fast zerstäubender Form (29 a) angedeutet. Hier ist überhaupt ein erlesener Motivenkomplex: nach 29 a, zu den Worten der Marschallin, die ihre Ruhe und den jungen Geliebten

wieder haben möchte — „Ich bin auch jetzt noch nicht ganz wohl" — klingen die Liebesmotive 8 und 6 sehnsüchtig in unmittelbarer Folge und das Konversationsmotiv 28 a trägt das Ganze: ein Beispiel für das musikalische Ineinanderspielen des Konkreten und des Seelischen. Wunderhübsch jetzt, wie in den zu behendem Viervierteltakt umgesetzten Walzer 23 immerwährend das lüstern zugreifende Motiv 29 a klingt und das Thema des Geplauders 28 zu alledem das Bindeglied bildet. Der gleich darauf folgende Dialog (erster Takt vor Ziffer 112) zeigt die Art des spezifisch Straußschen Rezitativs in der überraschend genauen, geistreich pointierten Leichtigkeit und Natürlichkeit des Sprechtons; dazu aber, wie wenig „secco" es ist: in den höchst amüsanten, oft impertinent vorlauten Randbemerkungen des Orchesters — und zeigt auch die Besonderheit seiner vorsichtigen Motiveinführung durch andeutende Vorwegnahme. Nur deshalb ein Moment des Verweilens bei des Barons (durch sein Auftrittsthema 27 und das Plauderthema 28 begleitete) Replik „Wie Euer Gnaden doch aus meinem Brief genügsam . . ." — das Wort „Brief" löst die Erinnerung an die Wagenfahrt bei der Fürstin aus: Motiv 24 a, im Viervierteltakt hinfliegend, deutet es an. Während seiner monologisch behaglichen Musterung der „Zofe" („Pudeljung! Gesund! Gewaschen! Allerliebst!") fragt die Marschallin: „Wer ist nur schnell die Braut?" — „Das Fräulein Faninal", sagt Ochs, etwas irritiert über solche Vergeßlichkeit. Das Konversationsthema 28 geht während dessen weiter; in den Bässen aber pocht das Motiv des rustikalen Don Juan (29 a) und die organische Motivbildung zeigt sich in der Verkleinerung des Motivbeginns 28 in der Sechzehntelfigur der Weiterführung (29 b). Zu der unmutigen Antwort des Barons klingt das Thema Sophiens in vagen Umrissen (30), das Konversationsthema mürrisch brummend in den Fagotten. „Natürlich, wo hab' ich meinen Kopf?", antwortet die Fürstin; das Liebesmotiv 8 gibt schalkhafte Antwort auf die Frage, und bei „natürlich" huscht, wie ein Erinnern, das Motiv Sophiens (30) in doppelter Verkleinerung vorüber (30 a — wobei hier schon darauf hingedeutet werden mag, wie aus diesem Motiv sich dann das der silbernen Rose im zweiten Akt [72 b] entwickelt, worauf schon die Umbildung 30 b — „Der die Silberrose überbringt", Ziffer 129 — thematisch und klanglich, im Schimmer der Flöten, Streicher, Celesta und Harfen hinweist). Auf Schritt und Tritt derartige beziehungsvoll witzige Feinheiten und geistreiche Anspielungen: des Barons Protest „Das geb' ich nicht zu (daß die Zofe weggeht), bleib' Sie hier zu Ihrer Gnaden Wink" — Vorwegnahme des späteren Walzermotivs 33 (Soupereinladung), verbunden mit dem derb lüsternen 29 a — das wienerisch behagliche Walzerthema 32, das bei a eine Wendung aus 23 aufnimmt, bezeichnet das „Goldkind" und besagt gleichzeitig, wenn es zu dem Moment erklingt, in dem die Marschallin das Medaillon Oktavians als das des erwählten Rosen-

kavaliers dem Baron präsentiert („Mein junger Vetter"), die Identität des Goldkinds mit dem Überbringer der silbernen Rose. Gleich darauf, aber wiederum durch homogene Thematik (31 a) eingeführt, der aus 31 a entwickelte, altwienerisch temperamentvolle „Souper"-Walzer (93): Ochs lädt die Zofe zum Abendessen im Tete à tete ein. Reizend, wie dann 33 zu 23 übergeleitet wird, wie zu dem leisen Lachen der Marschallin, die sich über des Barons ungeniertes Drauflosgehen amüsiert, kichernde chromatische Flötensechzehntel als Ausdruck dieses Gelächters spotten, dazu aber Thema 1 a als Andeutung des in der Verkleidung steckenden Oktavian im Horn aufglänzt und jetzt aufs liebenswürdigste von den Streichern in Thema 24 hinübergeführt wird. Und nun das berühmte „Kolleg über den Umgang mit Mägden", wie Gustav Brecher es nannte: ein Naturlaut in all der Etikette, ein wirbelnd hinfliegender geschlossener Scherzosatz, in der Reprise in ein regelrechtes Terzett auslaufend, das dann noch in einen (aus 23 a entwickelten) zündend beschwingten Walzer (37) mündet. An sich ein Satz voll Mutwillen und Drastik, die Hauptthemen 34, 35 (= 29 a in derbem Zugreifen) und 36 (und noch ein paar sekundäre dazu) in blendender, prickelnder Gestaltung dieser atemlosen Erotik zu einem Meisterstück humoristischer Kontrapunktik gefügt; unmöglich, hier jeder charakteristischen Wendung, jeder lustigen Momentaufnahme, jeder thematischen Feinheit nachzugehen. Daß es trotz alledem „einlagenhaft" wirkt — und dadurch als Länge — ist gleichzeitig mit der Betrachtung solcher Musik als Porträtierungsmittel schon besprochen worden. „Deliziös", um mit Herrn Ochs zu sprechen, dann die kurze Überleitung zur Leverszene mit dem Walzer 37, der gustiosen Stelle, wo dem Baron die Ähnlichkeit Mariandls mit dem Medaillonbildnis des jungen Grafen Rofrano in die Augen springt (erst 1 a, mit der gleich erstaunt hochgezogenen Brauen um eine Sekund erhöhten Wendung 1 f, dann der aus diesem Motiv aufflatternde Walzer 24); die Eingliederung des Konversationsthemas 28 a in den Dreivierteltakt (38), die dreiste Orchesterindiskretion mit dem zärtlichen Motiv 17 (= 2) bei der Marschallin Wort, daß sie die „Zofe" immer um sich habe.
Und dann dieser Hogarth-Stich in Tönen, die unvergleichlich stilvolle und lebendige Szene des Levers mit ihren prachtvollen Gestaltenthemen (und Themengestalten); der adeligen Waisen und ihrer plärrenden Stammbuchbanalität (39), der Marchande de mode, deren Motiv wie duftige Spitzen und Bänder wirkt (40), dem Tierhändler mit dem drolligen Papageienkrächzen und den andren „Naturlauten" des Themas 41, dem geschäftig dienernden Motiv der italienischen Intriganten, dem eilig tänzelnden, affektiert „künstlerhaften" Friseur (44 — man sieht ordentlich seine fliegenden Frackzipfel!), der grob ungeschlachten Lerchenauer Livree, der entzückenden Episode des italienischen Tenors, dessen Arie von einem distinguierten Flötenvirtuosen sehr reizvoll phantasierend präludiert (45 a) und

dann sehr organisch (mit dem Paraphrasieren des zweiten Takts der Arie) eingeleitet wird (45 b) und die selber von jedem altitalischen Meister geschrieben sein könnte (46), so edel, warm, einschmeichelnd und im besten Porporastil blühend, ist ihre durch 42 Takte geführte Melodie — und nicht künstlich geführt: nicht eine Wendung ist „gestückelt", keine Wiederholung bestimmter Floskeln dient als Krücke, denn die der zweiten achttaktigen Periode ist nicht Repetition, sondern gesteigerte Variante. Ein echtbürtiger Gesangseinfall, ganz einfach, dabei sehr reizvoll durch seine rhythmische Gliederung: die korrespondierenden Rhythmen sind sparsam verteilt, trotz der Simplizität des kaum figurierten Dreivierteltakts vermeiden subtile kleine Verschiedenheiten die Gleichförmigkeit; feine rhythmische Unterscheidungen und synkopische Rückungen der korrespondierenden Takte bringen auf beinahe verstohlene Weise allerlei Lebendigkeiten in den scheinbar gleichmäßigen Fluß der Melodie, die eigentlich parodistisch gemeint ist, aber trotz ihrer Tenorwirkungen so sinnlich schön wirkt, daß man fast die Borniertheit begreifen lernt, die diese süße Arie ernst nehmen möchte . . . Von jenen nicht zu reden, die diese Canzone nicht als reizende, ironische Nuance des Zeitstils, sondern als den schönsten „Musikeinfall" des Werks ausgeben. Aber solche kleine Niederträchtigkeiten prallen schließlich von dieser Schöpfung und ihrem Meister ab. Man soll sie auch wirklich nicht ernst nehmen, nicht zum Schlag ausholen, sondern . . . .

. . . Sondern laßt uns angenehmere Töne anstimmen und freudenvollere. Die Arie des Sängers tönt ja noch fort und läßt im bestrickenden Wohllaut ihres Bellissimo canto alles Ärgerliche, sogar des Barons plumpes Gehaben, vergessen; der Flötist epilogisiert mit dem sinnlich schmeichelnden, breit kadenzierenden „Abgesang" (eine Bernini-Vedute in Tönen) — dann strampft die Lerchenauer Livree mit ihrem lümmelhaften Thema herein, der Baron hat seine belustigende Kontroverse mit dem auch musikalisch sehr drastisch als asthmatischer Pedant konturierten Notar — zu der eine mit dem Konversationsmotiv 28 verwandte, wenn nicht aus ihm entwickelte, warm flutende Gegenmelodie erklingt, die in auffallendem Kontrast zu dem recht materialistischen Gespräch steht und tatsächlich erst im zweiten Akt als „bräutliches Motiv" zu sinnvoller Entfaltung gelangt; in lebendigster Verstärkung des bildhaften Eindrucks, wenn sie dann, während der Tenor seine Arie fortsetzt und die dialektische Erörterung über die Möglichkeiten einer (ungebührlichen) Morgengabe einigermaßen belästigend hineinsummt, ihre vollen Ranken um die Pfeiler der italienischen Melodie schlingt — bis der brüllende Lerchenauer mit einem Faustschlag auf den Tisch dem Gesang und dem Diskurs ein jähes und ungezogenes Ende bereitet. Kurzes Intermezzo, nach der vergeblichen Bemühung des Friseurs, der Fürstin Haarschmuck jugendlich genug

zu ordnen (44); die italienischen Intriganten, deren „schwarze Zeitung" mit dem bösartigen Klatsch über die „große Welt" von der Marschallin unmutig abgewiesen worden ist, nähern sich wedelnd und duckend dem Baron und bieten ihm, der wieder nach der Zofe Mariandl schnüffelt, ihre Spitzeldienste an: ein kleiner, geschlossener Satz in hurtigen Imitationen, durch das Nachschwätzen Anninas bedingt, die jedes Wort ihres Begleiters wiederholt; in seiner Thematik (49 — 43 und besonders 43 a wirbeln mit) das Fugato zu Beginn des dritten Akts vorwegnehmend. Dann präsentiert der Baron („diskret vertraulich" — unbezahlbar!) den illegitimen Sohn als Leiblakaien, übergibt die silberne Rose und wird mit den übrigen verabschiedet: das zeremoniöse Thema seines Auftritts (27) beherrscht all das und rundet das Ganze zu gleichgewichtsvoller Form. Während der Kammerdiener das Etui hinstellt, erklingt das „Don Juan"-Motiv 35 und deutet auf die Vaterschaft, während — zwei Takte später — das Thema Sophiens die Silberrose symbolisiert (30) und dann, zu der Marschallin Worten, „Sei Er sicher, den Grafen Oktavian bitt' ich Ihm auf", das Liebesthema 6 — wieder vom „Rosen"-Motiv 30 abgelöst — verrät, wo ihre Gefühle weilen und wie gern der Jüngling ihr zulieb den Rosenkavalier machen wird. Dieselbe Kunst der Gleichgewichtsverteilung dann in der Schlußszene, die nicht nur im Umbilden all der heißsprühenden Anfangsthemen ins Elegische, sondern durch Kontrastgestaltung der traurig versonnenen Ausklangsymphonik zu der leidenschaftlich schwungvollen des Vorspiels und des Beginns, die schwebenden Schalen der Wage ausgleichend beschwert. Diese Schlußszene ist ein Juwel; ist neben dem Auftritt des Rosenkavaliers im zweiten Akt und dem Schluß, besonders aber dem Terzett des dritten der Kronschatz dieser erlesenen Partitur und hebt sich dichterisch und musikalisch, in ihrer unsäglich milden Melancholie der Vergänglichkeiten, der Wehrlosigkeit gegen die unaufhaltsame Zeit, der Unbeständigkeit aller menschlichen Beziehung und sogar der eigenen Seele und in der Ergriffenheit der Liebesfülle, die sich's gelobt, es selbst dem Wankelmütigen leicht zu machen, aber die in dieser verzichtend hellsichtigen Stimmung sein ungestümes Liebkosen nicht ertragen kann, zu einer Höhe menschlicher Zartheit, wie sie im Bereich der dramatischen Musik außerhalb Wagners und des „Fidelio" kaum zu finden sein wird und die die ganze Beziehung der edlen mütterlichen Frau und ihres jungen Geliebten adelt. Hofmannsthals wundervolle Terzinen über Vergänglichkeit, die an der Spitze dieses Abschnittes stehen, weil ich in ihnen die Essenz der Komödienstimmung empfinde, sprechen in einem Mysterium des Worts all das Ungreifbare, Schwermutvolle und vom Geheimnis des Lebens Schwere aus, das hier über den Dingen und Menschen schwebt und das zu einer Atmosphäre in Tönen verdichtet ist, die in ihrer schmerzlichen Anmut und ihrem linden Aroma unvergleichlich und wie die träu-

merische Berührung von geliebter Hand wirkt. Ein kleines Vorspiel zunächst: der liedartige Satz, in dem die Herrn Ochs sehr verstimmt nachblickende Marschallin (27 und 28) sich ihrer Jugend entsinnt, ihres frühen Ehestands, in den sie frisch aus dem Kloster „kommandiert" worden ist — wo ist dieses junge Ding, das dann einmal auch die „alte Fürstin Resi" sein wird? Das erklingt in einem heiter volkstümlichen Singspielton, ziervoll bewegt in süßem Geigengesang [50 — war die junge Prinzessin ein Eulenspiegel oder hat nur die Assoziation des „Es war einmal" beim Tondichter die Erinnerung an den auch im gleichen F-Dur und im gleichen Takt stehenden Prolog seiner symphonischen Dichtung (50 a) erweckt?] Es ist ein echt Straußscher Zug, wie durch das Hineinweben des Marschallin-Themas 4 in die jugendlich muntere Weise allmählich das Tonbildnis des jungen Mädels zu dem der fürstlichen Frau wird: „Wie macht denn das der liebe Gott, wo ich doch immer die gleiche bin?" — er macht's wohl wie der liebe Strauß, bildet seine „Themen" um und nennt seinen doppelten und dreifachen Kontrapunkt „das menschliche Leben". „Das ist alles geheim" — wie einfach und ernst, in sich gekehrt sind diese paar Takte, seltsam im plötzlichen Wechsel von G- nach Fis-Moll (51 a), auf dessen Quintsextakkord dann das Thema der Fürstin (4) ruht, seufzend und gottergeben (51 b). Allerliebst ist das ein wenig hellere Weiterklingen von 50 bei Oktavians Wiedereintreten, sein stürmischer Gruß (mit dem dreimaligen Liebesthema 8), ihr ruhiges, sanftes Abwehren (4 = 51 b), die geistreiche Verkleinerung des gleichsam erschrocken zusammenfahrenden Motivs 18 („Weil du erschrocken bist" — über den vermeintlichen Feldmarschall!), das immer schönere Aufblühen des mit der schwärmerischen Vergrößerung des Themas 50 verketteten Liebesmotivs 8 (Ziffer 288) bei Oktavians liebevoller Besorgtheit, das Weiterpochen des Themenrhythmus 18 und das klingende Lärmthema 19, während sie davon spricht, wie sie sich von ihrer Angst „erfangen" hat. Und jetzt begleiten 8 und das schon bei 11 a eingeführte Thema zarter Abwehr und verrinnender Wärme (52), dann beide mit 8 verbunden (52 a), aber auch mit 3 (und andren Motiven des Beginns) diesen wehmütigen Dialog der wissenden und unter der Zeitflucht leidenden Frau und des fassungslosen Knaben, der die ahnungsschwere Beklommenheit der Freundin nicht begreifen kann: „Weiß nur (1 d), daß ich dich lieb hab' (9 b! — erinnern wir uns!) — Bichette, wo ist Sie denn?" „Sie ist schon da, Herr Schatz", antwortet das Orchester mit Thema 4, und Thema 2, „innig bewegt" und eng mit einer Variante von 1 verklammert, zeigt, bei Oktavians leidenschaftlich beglücktem Ausbruch, daß sein ganzer Mensch in dieser Liebe aufgeht. Wundersam edel in der verhaltenen, bangen und ins eigne Innere flüchtenden Stimmung die Stelle, in der die Fürstin sich dem allzu Dringlichen entwindet: „O sei Er gut, Quinquin! Mir ist zumute, daß ich die Schwäche von allem Zeitlichen recht spüren muß." Rührend,

wie sich die Singstimme gleichsam an das Liebesmotiv 6 anklammert, während Thema 52 sich verläuft, wie dann in ruhigem Hinfließen, das verrinnende Thema 52 (= 53 a, Unterstimme!) mitaufnehmend, das trostlos lächelnde Lied von der Wehrlosigkeit des Menschen gegen die Zeit erklingt (53 — „Wie man nichts halten soll, wie man nichts packen kann"), wie dieses unaufhaltsame Entgleiten in immer bewegterer Figurierung der Themen 52 und 53 zum Ausdruck kommt. Rührend, wie traurig-zärtlich dieses mütterliche Zureden (54 a) dann in der wehen Süßigkeit der Töne gipfelt — „Jetzt muß ich noch den Buben dafür trösten, daß er mich über kurz oder lang wird sitzen lassen" — 54 b, zuerst aus dem versickernden Motiv 52 gebildet, dann in die lieblich schmachtenden und sehnsuchtsvollen Terzengänge sentimentaler Wiener Lieder ausklingend, wie sie dann, zum Schluß des Akts, anders rhythmisiert, so herzbewegend echt und rührend, die Geigen singen. (Hier aber vielleicht nicht ganz so echt, zumindest in der dem Oktavian zugehörigen Schlußwendung, wenn anders die sehr bestimmte Art des Straußschen Assoziierens zuverlässig ist: diese schmeichelnde Wendung nämlich ist genau die gleiche — schon dort bezeichnete! — die Elektras liebenswürdige Heuchelei gegen Aegisth ausdrückt!) Wie dann der Marschallin Gesang von der Zeit, die „ein sonderbar Ding" ist, aus ihrem tiefsten Innern fließt (55 — im Orchester aus 4 entwickelt!) und all diese Stimmen der Vergänglichkeit ineinanderströmen (53, 52, 55) — das ist mit den einfachsten Mitteln ergreifend und geht einem nahe, wie eine persönliche Sache. Herzbeklemmend ist die wundersam schöne Stelle, in der die Fürstin erzählt, wie sie in ihrer Bangigkeit vor der Hast der eilenden Stunden alle ihre Uhren mitten in der Nacht zum Stehen bringt: der silberne Schlag der Uhren (bloß in Harfenflageoletts und Celesta), zwei ganz leise, erwärmend schwebende Klarinetten- und Posaunenakkorde (E-Moll, dann G-Moll) und schließlich ein Stillwerden in feierlichem D-Moll — unvergleichlich. Einfachheit und Genialität sind zumeist Synonyme, hat der gesagt, der es hier — und sonst oft noch! — bewiesen hat.

Sehr liebenswürdig jetzt das gedämpfte Ungestüm Oktavians: „Mein schöner Schatz, will Sie sich traurig machen mit Gewalt?" — das Liebesthema 8, zu sanft beschwörendem Zureden ausgesponnen (57), die Gegenstrophe 58 zu 55 in des Knaben Gesang (und der gesteigerten Schlußwendung!). Zu Tränen ergreifend ist der wehvolle Ernst, mit dem die Marschallin beharrt: „Heut' oder morgen geht Er hin und gibt mich auf um einer andern willen, die jünger und schöner ist als ich" — während das Orchester (mit Thema 30) diese andre, jüngere bezeichnet und im Tonbild der Marschallin (4 = 55) und dem Sophiens (30) — gleich einem Regenbogen über die Melodie gespannt — die beiden Frauen einander gegenüberstellt, die bald in Wahrheit als Rivalinnen vor einander stehen

sollen. Von herrlicher Leidenschaft Oktavians heftiges Widersprechen: „Ich will den Tag nicht sehn" — ein überschwengliches, in das Liebesmotiv 6 fließendes Thema (59). Zu diesem Liebesmotiv der dann im dritten Akt wiederkehrende Gesang der Marschallin: „Heut' oder morgen oder den übernächsten Tag" . . . und ihr liebreiches: „Leicht will ich's machen dir und mir" — in einer Variante von 4, bezw. 55, die wehvoll zu lächeln scheint (60) und gerade in ihrer ernsten Herzlichkeit und Schlichtheit mit höchster Wahrhaftigkeit rührt. Eine heftig bewegte neuerliche Variante von 4 zu Oktavians vorwurfsvollen Worten: „Sie spricht ja heute wie ein Pater." Bis dann, wenn die Fürstin mit gütiger Entschlossenheit sagt: „Quinquin, Er soll jetzt gehn, Er soll mich lassen", allzu verräterisch warm und liebevoll ihr Motiv 1 c erklingt, mit dem ritterlichen 1 d des Knaben verbunden. Jetzt baut sich auf ihrem zweiten Thema (4) ein Satz von unendlich feinem Schmelz auf, schubertmild und lannersüß: „Ich werd' jetzt in die Kirchen gehn und später fahr' ich zum Onkel Greifenklau, der alt und gelähmt ist, und ess' mit ihm: das freut den alten Mann." (Ein kleines Detail — und gibt, auch in der stillen, trüb versonnenen Herzlichkeit der Musik, das Bild der ganzen Frau . . .) Und nachmittag wird sie einen Läufer schicken und sagen lassen, ob sie in den Prater fährt — Quinquin kann dann neben ihrem Wagen reiten; aber jetzt muß er gut sein und sie lassen. Die Musik, immer noch die Stimmung sanfter Trauer festhaltend, bildet jetzt 4 und dann 54 b weiter (61), nimmt noch das andre Motiv der Fürstin (1 c) in ihr Gespinst auf (62), läßt 4 aufs neue in seiner gütigen Fülle erklingen — es ist wie ein Bewußtwerden ihres voll und reif erschlossenen Wesens in diesen herbstlich prangenden Themen — und wie in leisem, fast ungläubigem Erinnern an die so nahe und ihrem Gefühl dieses Augenblicks beinahe feindlich holde Liebesstunde des Beginns, klingt alles still und weich mit Thema 5 aus, das Ganze meisterlich zum Anfang zurückrundend und doch in dramatischem Kontrast und unwirklich erhöhter Stimmung. Er geht — und sie, die sich kaum mehr halten und die innere Spannung fast nicht mehr ertragen konnte, fährt leidenschaftlich auf (4 in vehementer fesselloser Bewegung, 58 a, sehnsüchtig rufend): er ist fort und sie hat ihn nicht einmal geküßt. Die ihm nachstürzenden Lakaien erreichen ihn nicht mehr: in ihrem kleinen Terzett trabt es mit dem Oktavian-Motiv 24 a und b (= 1) wie in galoppierendem Ritt davon. Dann schickt sie den kleinen Neger (13 im Zwölfachteltakt) mit der silbernen Rose zu dem Geliebten, den ihr gerade dieses Amt des Rosenkavaliers völlig entführen soll (Thema 6, weich und innig). Während sie nun gedankenvoll das Haupt aufstützt, der leise Gesang der Geigen (61 a) weitergesponnen wird und das Bild des geliebten Knaben (1 a) in ihre Träumerei hineinschwebt (62), fällt der Vorhang über einer der empfindungsschwersten und gleichzeitig gewichtlosesten Szenen der Opernwelt und man nimmt

den kühlen Weihrauchduft alter Domkapellen, den ganz leichten Parfüm der großen Dame, den feinen, spröden Geruch trockener Blumen, den feuchten der Praterauen und dazu das Gefühl einer wienerisch mondänen Tränensüßigkeit, manches andre des Werks überdauernd, mit in seine Träume.

Festliche Heiterkeit. Bräutliche Erwartung. Turbulente Neugier. Väterlicher Stolz. All das ein wenig parvenühaft aufgepulvert, von der herablassenden Vertraulichkeit gutgeschulter Lakaienwürde und der aufgeregten Altjüngferlichkeit familiärer Duennenliebe verbrämt — so setzt der zweite Akt in Ton und Wort ein.

Ein lebhaft figuriertes, behend hinlaufendes (durch die Verkleinerung b des Taktes a organisch entwickeltes) Motiv 64 beginnt, hurtig, beweglich, in blitzblanker Doppelstimmigkeit, gleichsam zweispännig kutschierend. Es soll den Herrn von Faninal verkörpern. „Find' es charmant", würde die Marschallin sagen, aber ich muß bekennen, daß es eines der wenigen Strauß-Themen ist, die mir nicht ganz zu stimmen scheinen: weder der reiche Emporkömmling, noch der eigensinnige Haustyrann, am ehesten noch der strahlende Brautvater wird mir in diesem jugendlichen, frischen, lustig zufahrenden Motiv plastisch — für behäbigen Dünkel, saturierte Hausherrneitelkeit, drolligen Adelsstolz, gutmütige und doch reizbar eingebildete Borniertheit hätte Strauß, meine ich, ander Ton und Weise finden können. Also sieht er ihn entweder anders oder hat einmal fehlgegriffen oder hat nur den geschäftig vergnügten, alles durcheinanderjagenden, dem Ziel seiner Wünsche fidel entgegenrennenden Schwiegervater des massiveren Herrn Barons zeichnen wollen. Ist im übrigen gleichgültig: als Einleitungsmotiv für die frohe Spannung des folgenden ist es unübertrefflich und voll zündender Laune. Das kleine, minaudierende und zappelige Motiv der Duenna (vgl. später 66 c) schließt an; und dann das schon im ersten Akt angedeutete, schwungvolle morgenhelle Motiv der Brautschaft (48 b): hier erklingt es feiertäglich warm im Kanon, als schritte ein Paar Arm in Arm dahin. Es wird von dem befeuernden kleinen Thema der rufenden Läufer abgelöst (65), die mit ihrem „Rofrano!" den Rosenkavalier ankündigen. Zu Faninals ersten, freudig geschwätzigen Worten: „Ein ernster Tag, ein großer Tag, ein Ehrentag, ein heiliger Tag" klingt es weiter, und das später ausführlicher entfaltete, sich neigende kleine Thema, das Sophiens Demut ausdrückt (66 a), begleitet den töchterlichen Handkuß. Dann wieder, durch die in Verkürzungen und ineinanderrufenden Tumult fanfarenhaft ankündigende Wendung 72 a eingeleitet — Quint- oder Quartsprung, Oktavians und auch des Lerchenauers Auftrittsmotiven gemeinsam — das frenetisch hinschießende Faninal-Thema 64, von 48 b gefolgt; das gravitätisch stelzende Thema des Herrn Zukünftigen 66 b, den der Brautvater jetzt einholt, diskret dazu, während der darauf zielenden Worte

Faninals. Ein Stillerwerden, immer wieder von den näherbrausenden Rufen der Läufer und dem montierten Geplapper der Duenna durchbrochen: Sophie will betend in sich schauen, versucht sich zu sammeln, wird durch das freudige Gewoge ringsum abgelenkt, rafft sich wieder zu andächtiger Einkehr auf, kann schließlich doch all dem auf sie einstürmenden Glanz nicht widerstehen und gibt sich kindlich abbittend dem Hochgefühl der Stunde in entzücktem Ausbruch hin: denn alles das ist zu schön, zu schön . . . Das ist ein Gesangsstück von einer so mädchenhaften Anmut und Unschuld, einer Unberührtheit und jungen Frömmigkeit des wohlbehüteten Gefühls, daß man an Rosmarin und Myrthe denken muß, an weiße Bänder und an die abgegriffene Kinderbibel, an deren Heiligenbildern sich das schlanke, sehr willensbewußte Geschöpf erbaut hat, ehe sie eifrig im Genealogischen Jahrbuch der Adelsfamilien die Stammbäume des ihr zugeführten Bräutigams und seines Rosenkavaliers studiert hat. Wie zu gehorsamer Selbstschau entschlossen und zugleich in leisem Jubel erklingen die präludierenden Töne dieses Gebets (67 a); schlicht bewegt und doch immer wieder von Dank und Freude geschwellt Sophiens rhythmisch überaus fein lebendig gegliederter Gesang (67 b und c); aber das Thema der Silberrose (30) und die immer näher und näher kommenden Läuferrufe 65 (= 68 a), vollends aber das vom Schimmer der Geigen überfunkelte und von den „Rofrano"-Rufen durchsprengte Thema 1 kündigen die Ankunft des Rosenkavaliers an (68 b), übertäuben die Vorsätze der Demut (68 c), berauschen in ihrem höher und höher brandenden verhaltenen Jauchzen die ganz außer Fassung Gebrachte, deren scheues Ergebungsmotiv (66 a) ganz von diesem trunkenen Frohlocken mitgerissen wird (70); zuerst in unwiderstehlichem Aufwärtsziehen (70 a), dann in enthusiastischem Aufleuchten des Oktavian-Motivs 1 a (70 b), das immer heller in weißen Flammen emporschlägt — und jetzt fährt seine Karosse vor (Motiv 1 a, bezw. 24 = 71, im Vollglanz des Orchesters). Die Rufe brausen, die Fanfaren klingen nahe, Triangel sprühen, Becken blitzen — ein Hochrauschen im Motiv 65: blendend strahlen die Blechfanfaren 72 a in jubelnder Kraft, Glitzern und Flimmern in den auf Cis vibrierenden Celesta- und Streichertremoli, den zuckenden Lichtstrahlen der Harfen- und Triangeltöne, noch intensiverer Schimmer in den einzelnen Silberfunken des Glockenspiels. Es ist überirdisch licht in dem Saal geworden, in dem die Jugend ihren Einzug gehalten hat — Oktavian, ganz in Weiß und Silber, die silberne Rose in der Hand, ist mit seinen in erlesenen Farben vornehmen Läufern, Heiducken und Lakaien eingetreten (72). Die Lichtflut sinkt zu exquisitem, ganz mildem Leuchten nieder. Verklärte Stille. Das Thema der silbernen Rose (30 = 72 b) im delikaten Klang der Oboen, von seltsamen Akkorden in magischem, zitterndem Silbergeriesel umspielt (72 c — die harmonische Fremdartigkeit der „einst" vielgelästerten Stelle löst sich bei näherer Be-

trachtung zu der überaus einfachen Formel eines absteigend zerlegten Fis-Dur-Dreiklangs, der jeweilig von den beiden Vorhaltakkorden der dem betreffenden Dreiklang benachbarten Halbtöne vorbereitet wird. So wie sich die meisten Straußschen Harmoniebildungen, mögen sie zunächst noch so exorbitant scheinen, fast immer auf ein „normales" Schema bringen lassen. Denn: er verblüfft oft; aber er blufft nie). Stockend, befangen und doch mit adeligem Anstand überreicht der Jüngling die Silberrose der blassen Braut — ganz unvergleichlich gibt die Musik diese Schüchternheit wieder, in der allmählich die zarte Glut unbewußter Neigung aufglimmt: die Thematik 72 dauert an, sehr fein klingt bei den Worten „In meines Vetters Namen, dessen zu Lerchenau Namen" das Motiv des „Herrn Zukünftigen", aber nicht in der präpotenten, derben Siegesgewißheit seines wahren Wesens (66 b), sondern in galanter Artigkeit (73 a und b), so wie sich beide eben einen aristokratischen Bräutigam denken. Bezaubernd lieblich und in reinster Wärme und Inbrunst blüht zu dem Vers „Wie himmlische, nicht wie irdische — wie Rosen vom hochheiligen Paradies" eine hochheilige Liebesmelodie auf (74), eine himmlisch irdische, die in seliger Versonnenheit (74 a) und in die glitzernden und schwebenden Motive der Rosenüberreichung (72) ausklingt; ein kleines Thema der Entrücktheit, das später zu einem tragenden wird (76), schlägt hier zum erstenmal die Augen auf. Und „wie ein Gruß vom Himmel" noch einmal der andächtige Liebesgesang 74, der jetzt in unbewußtem Erwachen eines ersten Gefühls neue Ranken entfaltet (75); das Gesangsthema 74 gesellt sich der neuen Motivgestaltung und beide steigen gleich zwei selbstvergessenen Kinderseelen immer höher ins Lichte, die flimmernden Akkorde 72 c weben ihre Gloriole um das im Gesang Sophiens leise tönende Thema der Entrücktheit (76) und sehnsüchtig vereinen sich beide Stimmen (77), um wieder zu der Anfangsmelodie 74 zurückzukehren, deren kanonische Imitationen einander zärtlich umschließen und die, immer reicher, immer freier entfaltet, schließlich mit dem Rosenthema 72 b verbunden und von dem ganzen Motivenkomplex 72 epilogisiert, in reine Höhen entschwebt.

Wenn ich jemals einer künstlerischen Erscheinung gegenüber ein „Kritiker" bin — hier höre ich auf, es zu sein, gebe mich rückhaltlos der Verzauberung durch eine der wonnevollsten Eingebungen hin, die Magie und Sinnbild der Jugend in Tönen ist wie keine andre. Es gibt Großartigeres, reiner Geglühtes in Leid und hohem Erleben und dies ist nur jung, beglückend und hell. Aber so ganz und gar schön und rein und so genial in Duft, Farbe und melodischer Gestalt aus dem Reich der Tageträume heraufgeholt, daß es wie ein bezwingendes, lichtes Wunder ist. Ich weiß, es schickt sich gar nicht für den Kritiker, der doch mit „Wenn" und „Aber" und „Vielleicht" und „Sollte doch" bewaffnet sein muß, so ganz aus der würdevollen Reserve zu treten und dem verpönten Superlativ nicht auszu-

weichen. Aber noch besser weiß ich, daß nicht im Neinsagen und nicht in fehleraufstocherndem Bedenken unsere Sendung und ihr Glück liegt. Sondern im Jubeln und im Jasagen, wo man's nur kann. Hier kann ich's, muß ich's, schließe die Augen, lasse — wie nur noch in der Schlußszene der „Ariadne" — die Musik über mich hinströmen, die hier zum Symbol der goldenen Lebensstunde wird. Und bin wieder jung geworden, träume, will noch lange nicht aufwachen und wache auch gewiß viel später auf als die beiden Kinder, die sich plötzlich, staunend und verwirrt, in der Wirklichkeit wiederfinden und in graziler Wohlerzogenheit zur gesellschaftlichen Haltung zurückkehren; in charmantem, unschuldigem Geplauder, das die Musik mit aufschlußreichen, diskreten Glossen und mit lieblich schlichter, anmutig bewegter Thematik begleitet, die im Hin- und Herwerfen ihrer Federbälle viel mehr aussagt, als ihr einfaches, ungezwungen frohes Wesen voraussetzen läßt. Man betrachte das tanzartig-duftige, wiegende Einleitungsmotiv. Die Begleitungsfigur ist nichts andres als das Motiv Sophiens (30), bezw. der Silberrose, und das aufschlagende kleine Triolenthema ist — sei es beabsichtigt oder nicht — gleichsam eine Verjüngung des Liebesmotivs 8, sturmloser, zierlicher, wie es die vor sich selber noch fast verhehlten Gefühle für eine sind, die jünger und schöner ist als . . . Aber noch wird all das nicht laut; die muntere, immer noch ein wenig befangene Konversation geht weiter (78 a — auch der Gesang aus 30 entwickelt und vom Orchester in leichten Pastellfarben und mit dem dominierenden Triolenteilmotiv des Themas 78 a untermalt) und gleitet über allerlei Anspielungen hinweg: wenn Sophie verschämt den Namen „Quinquin" als den nennt, mit dem ihr Rosenkavalier von Freunden und schönen Damen tituliert wird (79), sagt die Wendung 9 auch hier „Daß ich dich lieb hab'" und das Wort „Schöne Damen" wird durch Thema 17 (= 2) spezialisiert. Der flüchtige Gedanke an Bichette mag den immer stärker gefangengenommenen Knaben in diesem Moment durchzucken. Der Auftakt des Bräutigamthemas 66 a spielt auf die bevorstehende Hochzeit an („Ich freu' mich aufs Heiraten") und das Motiv selber, zum Dreivierteltakt und ins Weiblich-Kapriziöse gewendet, schildert die künftige Frau Baronin Lerchenau (80) und ihren gesellschaftlichen Ehrgeiz im Abmessen von Rang und Vortritt. Wieder rundet 78 a das Stück wie durch Reprise ab; 79 in Engführung begleitet die fast unverhüllte Liebeserklärung Oktavians an „die Schönste, die Allerschönste" und Sophiens ebenso unverblümte Erwiderung bringt „ihr" Motiv 30, gleichsam als kleine Koda, zu neuer melodischer Entfaltung (81). Aber ehe die Kinder allzu gefährlich warm werden, unterbricht das Erscheinen Faninals und des Bräutigams die bedenklich gewordene Stimmung. Das Thema des Zukünftigen, 73 b, in derber Grandezza zu den Reverenzen der sich Begrüßenden; es wird, vor allem im Rhythmus des Sechzehntelauftaktes, weitergeführt, illustriert

mit aparter Drastik des Barons unpassendes Benehmen, dazu 30, das Motiv der erwählten Braut verfeinert, wenn er prüfend Sophiens dünnes Handgelenk feststellt, das der Duenna, wenn sie der Enttäuschten eifrig zuspricht, ein neues Motiv: 82, in 24 b auslaufend, wenn der Baron den Schwiegervater auf Oktavians Ähnlichkeit mit der „Zofe" des 1. Akts aufmerksam macht — all das immer zu Thema 73 b und seinen Teilmotiven. Es beherrscht auch das folgende, den kurzen Dialog des Barons mit Oktavian, dem er die geringschätzige Behandlung der Bagatelladeligen empfiehlt (83 — die Teile a und b dann als Konversationsmotive weitergeführt; eine spitzige Variante von 1 a zu Quinquins ebensolcher Antwort). Ein amüsantes Thema nonchalanter Herablassung (84, aus 83 b entwickelt), während Ochs von Lerchenau sich etwas von der erschrockenen und verletzten Braut „vorplaudern" lassen will; Sophiens Empörung (ihr Demutmotiv 66 a in ungebärdiger Abwehr, 84 a). Oktavians Wut (sein Motiv 1 a wie zum Degenstoß ausfahrend, 85 a) — in einem sehr witzigen, auf 83 a aufgebauten und von den genannten Motiven lustig durchsetzten Ensemble, in dem sich die Einzelstimmen, am köstlichsten die des unbändig stolzen Faninal, höchst charakteristisch abheben. Wieder ein neues, aus der Umkehrung von 84 und der Fortbildung der ersten Sechzehntelfigur geholtes, munter galantes Motiv, wenn der Baron sich gegen die Zimperlichkeit der Braut wendet (85 b); es wird dann wieder angeführt, wenn er von ihr als „rechtem Rühr-mich-nicht-an" spricht. 84, 85 b, 82 bilden die Elemente der folgenden Szene; 83 a zu des Barons Zudringlichkeiten, seinem vergnügten Schmunzeln über den „Capriceschädel", den neue Motive des Unwillens (86 a und b) charakterisieren — 86 a fährt wie Nadelstiche in all die Thematik hinein, am niedlichsten, wenn die Duenna beschwichtigen will (66 a) und 85 a und 82 des Barons hartnäckiges Molestieren einigermaßen zur Gutmütigkeit mildern (Ziffer 86). Vereinigung von 83 und 85 b zur Steigerung und zum Abschluß des Ensembles, das durch den Eintritt des Notars, aber auch durch Sophiens Wutanfall unterbrochen wird: „Was ist Er denn zu mir?" Die ganze Gemütlichkeit des Lerchenauers und seine ganze Vulgarität tritt in seiner Antwort zutage: er singt ein lasziv-sentimentales Walzerlied, „Ohne mich jeder Tag dir so bang, mit mir keine Nacht dir zu lang" — und fast vergißt man Oktavians Entrüstung zu teilen, so vorstadtmäßig echt, so aufdringlich schmachtend und doch liebenswürdig ist diese weinschwere, sinnlich gefühlvolle Walzermelodie (87 a), so kräftig zugreifend seine „Pointe" (87 b), so wienerisch einschmeichelnd und heiter seine Koda (87 c; witzig dabei die Umkehrung von 33 und das zornige Oktavian-Motiv 1: „Ich steh' auf glühenden Kohlen"). Und wiederum die Abrundung der Szene zum geschlossenen Stück. Der Baron will den Ehekontrakt unterschreiben und übergibt Sophie dem Schutz (und wie er meint der Flirtlust) Oktavians: Thema 83, 85 b, 84 treten als Reprise

dieses Scherzosatzes auf, als dessen Trio der Walzer gelten könnte, und stellen die innerliche Einheit her. Thematische Momentaufnahmen: während des Barons Abgang klingt das bräutliche Doppelthema 48 b und es ist wie ein bitter enttäuschtes Nachblicken; Sophiens und Oktavians Zorn flammen bei diesem Blick noch einmal auf (86 a und 85 a), des Barons Auftrittsmotiv (73 b), das die beiden Themen trennt, wiegt sich selbstgefällig in den Hüften, das leise brummend von den Fagotten geträllerte Walzerthema 87 a ist erneuter Anlaß zu heftiger Erregung; bebend tritt Oktavian zu dem Mädchen, ihre Bitte um Beistand hat die gleiche Demut, wie vorhin die an den lieben Gott (66 a) — und ein etwas plumpes Intermezzo führt zum Alleinsein der beiden. Die Lerchenauer Livree hat sich vollgesoffen, stellt den Hausmägden nach (gröhlendes Blech, kreischende Holzbläser illustrieren die Situation mit dem ungeschlacht zutappenden Motiv 88), die Duenna wird zu Hilfe gerufen und jetzt stehen die Kinder einander zum erstenmal allein gegenüber, befangen, scheu und glühend. Das Getöse verklingt, nur hie und da poltert es noch in die leise, selig vertrauensvolle Zwiesprache der beiden hinein; das hoffärtig glanzvolle Thema 70, das den Rosenkavalier ankündigte, wird hier intimer, zutraulich gelöst (89 a), eifrig und gutherzig spricht er ihr zu, sich und ihm zu helfen (89 b; Motiv 1 a kryptogamisch dabei), gehorsam horcht sie, zu allem bereit (ihr Thema der Unterwürfigkeit 66 a wird in den immer freier fließenden Sechsachteltakt eingegliedert — 89 c), das Motiv der geliebten „Allerschönsten" (79 = 9) webt sich drein. „Nun muß Sie ganz allein für uns zwei einstehn"; 79 und 1 (so wie in 26, und jetzt, in voller Gestalt, bei 90 b) zeigen diese Zweisamkeit des Paars. Sie küßt seine Hand, er umarmt sie. Und jetzt wird sein Motiv zu dem der jungen Liebe (vgl. 90 b) und ganz verhalten, ganz leise klingt jetzt der Zwiegesang junger Seelen: 90, 90 a und c, bis zu dem im Oktavian-Thema 1 aufstrahlenden Höhepunkt (90 b) „Da war Er mir nah" und das selbstvergessen beseligte Weiterträumen dieser Thematik (90 e), bis die Motive der beiden jungen Menschen (1 a und 66 a) sich in Orchester und Singstimme umschlingen (91) — aber auch, bis die beiden italienischen Intriganten aus den Geheimtüren herangekrochen sind (4 a und das spätere Fugatomotiv 106), die Erschrokkenen packen und nach dem „betrogenen" Bräutigam schreien.

Und hier streike ich. Zwar ist das unmittelbar Folgende, auch rein musikalisch, belustigend genug; die Rufe der spionierenden Halunken nach dem Baron (92, im Tonfall von Faninals „Herr Schwiegersohn!"), ihr triumphierendes „Ecco!" (93), die Napoleon-Pose des drohend irritierten und zugleich amüsierten Barons (94) — und immer wieder: „Ecco! ecco!" — Sophiens trotzig-ängstliches Schweigen (ihr Demutsthema 66 a, verstockt und unwillig, 95 a); das lüsterne Thema 84 als genügende Motivierung ihres: „Er wird mich nicht verstehn!", das immer neue Aufraffen des

ritterlichen Oktavian-Motivs 1 d, das Hineinklingen des eben verhallten Liebesduetts, das ihre Weigerung, den Ehevertrag zu unterzeichnen, psychologisch rechtfertigt, das Bösartigwerden des Themas 84 im Lauf des Disputs, das immer zorniger aufbegehrende Motiv 66 b des Barons und noch eine Unzahl derartiger schalkhafter Züge, die leicht zu verfünffachen wären, beleben die Komödienszene aufs heiterste bis zu dem Moment, wo Oktavians Degen aus der Scheide fliegt (95 b) und Herrn Ochs von Lerchenau am Arm verwundet. Und hier streike ich. Immer wieder: dieses Buch will kein Kompendium sein, sondern ein Bekenntnis; will Gleichgesinnte oder auch Feindgesinnte dorthin führen, wo ich Freude, gesteigertes Lebensgefühl, stimulierte Geistigkeit und Meisterschaft und wieder Meisterschaft gefunden habe; will, wo ich's vermag, rechtfertigen, wo ich sie nicht gefunden habe — aber wo ein Versagen ist (sei es das meine, was wahrscheinlich ist, oder das des Tondichters, der auch einmal irren kann), dort will ich nicht hinführen und will von dort lieber zu Froherem eilen. Wer Komplettheit fordert oder auch nur im Einzelfall anders empfindet, dem kann ich nicht helfen. Die Gefolgschaft, zu der ich aufrufe, findet in allem Positiven dieser Arbeit Reichliches zu empfangender Betätigung; wahrscheinlich mehr, als der Einzelne zunächst aufnehmen kann — will er das andre auch, das nicht Trägheit oder Unfähigkeit (gegen beides spricht wohl die Ausführlichkeit und die Liebe der Darstellung in diesem Buch!), sondern ein unabweisbares Gefühl ihm verweigert, so muß er sich um andre Führerschaft umsehen. Denn ich halte diese Art, Musik wiederzugeben, nur dort für fruchtbar, wo nicht nur das „technische Verfahren", sondern eben die geglückte Totalität des künstlerischen Gedankens dazu reizt: das absichtslose unwillkürliche Ineinandergreifen der musikalisch-dramatischen Kräfte und die organische Beziehung des Dramatisch-Ideellen zu einer Gestaltung in Tönen. In diesem Sinn halte ich diese Duellszene für verfehlt (während die Wirtshausszene im dritten Akt es nur im dramatischen Sinn scheint). Nicht nur weil, was in wenigen Minuten vorüber wirbeln sollte, zu einer breiten und musikalisch recht unergiebigen Hauptaktion gemacht worden ist. Sondern weil sie lärmt, redselig, aber nicht tonselig ist, Papiermusik, nur fürs Auge erheiternd, nicht für das ungebührlich malträtierte Ohr — sofern nicht selbst Aufführungen unter Strauß täuschen! — und weil, was sonst bei Strauß kaum vorkommt, ein paar artigen Gelegenheiten zu lustspielhafter Charakteristik und zu hübschen stilistischen Einzelzügen durch ein technisch meisterhaftes, aber akustisch erdrückendes Musizieren einfach überrannt worden sind. Oder hat jemals schon einer, der das Werk liebt, die kostbaren Worte der zeternden Duenna gehört: „So ein fescher Herr! So ein groß Malheur! So ein schwerer Schlag! So ein Unglückstag!" — oder die Burlesken der Dienerschaft: „Schaut's nur die Fräulein an, schaut's, wie sie blaß is! G'stochen

der Bräutigam, wütender Haß is!" Und dazu die Auseinandersetzungen der Italiener, des Barons Stöhnen und Schelten — man wende nicht ein, daß man auch sonst im Chorgesang kein Wort versteht: wenn Strauß ein solches Ensemble baut, dessen Humor eben nur durch die Deutlichkeit des Gesungenen zutage treten muß, wenn nicht die Kapriolen der entzückendsten Musik für sie entschädigen, dann will man eben die Lösung dieses Problems sehen. Es ist in keiner Weise gelöst, so lustig auch die Details der Szene sind, so witzig sich das Mordgeschrei aus dem (wirklich den Anlaß des Zweikampfes bildenden) begehrlichen Thema 84 entwickelt (96 a), aus dem Auftrittsmotiv 66 b ein heimlich fluchendes „Wär' ich nicht gekommen" macht (96 b), so groß die wichtigtuerische Komik des ratlosen Faninal, seiner zornigen, fortweisenden Verbeugungen vor Oktavian, seines wütenden Dialogs mit der Tochter ist, in dem wirklich ein paar echt Straußsche Schelmereien zu lautem Auflachen reizen. (Z. B. wie das schöne Verlobungsmotiv 48 b mißhandelt wird, wie das Thema der Verblüffung (94) das übertriebene Stöhnen des Verwundeten grundiert, wie — bei Ziffer 186 — das Thema der Silberrose verpöbelt und erst in Oktavians ruhig-höflicher Antwort wieder gleichsam eingerenkt wird. Und manches andre.) Aber hier wirkt doch das meiste wie mit kühler Überlegung hingesetzt, ohne den Reichtum und die mühelose Fülle des übrigen, und wirkt vor allem als Länge, obgleich es gar nicht lang ist. Erheiternd ist der Schluß der Szene; das Furiosothema 64 des aufgebrachten Faninal — bei dem man eigentlich nicht recht begreift, warum er, der Parvenü, der nach vielzackigen Kronen Lüsterne, nicht den jungen, reichen Grafen, der sich der Tochter unzweideutig nähert, dem abgetackelten, verschuldeten Baron vorzieht! — erheiternd die mit groben Wutanfällen wechselnde, wienerisch echte Devotion gegen Ochs („So einen Herrn!" — 99) und wahrhaftig lustspielhaft der Schluß dieser Tumultszene: ein herablassend resigniertes Thema 98 a begleitet das wehleidige Gestöhn des Barons, der sich dabei nichts abgehen läßt, und wie behaglich ihm eigentlich bei allem äußerlichen Krankenspielen ist, verrät ein köstliches, zugleich listig vergnügtes und raunzendes Motiv (100), auf das gleichzeitig mit dem Volkssängerwalzer 87 der Aktschluß gestellt ist. Dieser Aktschluß ist wieder reizend und ist echtester Strauß. Die Meditationen des Barons („Da lieg' ich" — warum, sagt Motiv 94), sein grollendes Drohen gegen Oktavian, die dumpfen, post festum niederträchtig gemein wirkenden „Rachegesänge" der Lerchenauer Livree (101), das immer vergnügtere Behagen in der Freude auf das weiche Federbett, das seiner wartet und die in der „picksüßen", halb schmachtenden, halb feurigen Weinseligkeit des jetzt ganz ausgesungenen Themas 102 erst vollen Ausdruck findet. Und nun das schon durch das Walzerthema 26 (= 1) demaskierte Billett des Pseudo-Mariandls: „Nur eigenhändig zu übergeben" (mit der Andeutung des „Lerchenauer

Glücks", 103), die gemächliche, trinkfeste und liebesfeste Walzerfidelität (87) und die ganze Heurigenatmosphäre, die diesem Aktausklang so runde Fülle gibt, die verschmitzte Wohligkeit des Genarrten: „Sie wart' auf Antwort" (104), sein lustig jubelnder Ausbruch: „Ich hab' halt schon einmal ein Lerchenauer Glück" (105), das schnalzende Vorausgenießen des Wirtshausabenteuers (117 vorweggenommen!) und der feiste, aus schwimmenden Äuglein blinzelnde Humor dieses angeheiterten, süß gleitenden Walzerschlusses (87), sein Auftrumpfen und sein Ausklang, der im geträumten Vorgeschmack appetitlicher Dinge in lauer Luft zu zerfließen scheint — das ist, nach dem Spektakulieren der Ensembleszene, wiederum volle dramatische Charakteristik, ist musikalisches Gegengewicht zur Szene des Barons und seiner Braut, ist ein zum Verlieben behaglicher Abschluß: und ist Essenz und Extrakt eines Wienertums, das nicht eben jedermann sympathisch sein muß und dem man doch, zumal in solch liebenswürdiger Unschuld seiner unverdorbenen Sentimentalität, kaum böse sein kann. Ich habe freilich dabei immer die Empfindung: doch eine Bosheit steckt darin. Dem lieben Wien, das noch beim „Heldenleben" in hellen Scharen davonlief, das sich das wenige von Strauß, um das es sich kümmerte, noch verhanslicken und mit phlegmatischer Abgeneigtheit von sich abrinnen ließ, hat der in Schalkheit militante Meister, ähnlich wie in der „Feuersnot" den Münchenern, das gegeben, was sie zu hören wünschen. Es hat auch gestimmt: die Kinder, sie hören es gerne, der „Rosenkavalier" ist von Wien aus berühmt geworden. Und die wenigsten haben es bemerkt, daß manche dieser Walzer-Bonbonnièren mit Zyankali gefüllt zu sein scheinen.

Prachtvoll ist das Fugato, das den dritten Akt einleitet, ein sechs- (und mehr-) stimmiges Stück von fulminanter Polyphonie in der Gestaltung dreier infam geschäftiger Hauptthemen (106—108) und einiger Miniaturnebenthemen; blitzschnell, gleich den Schiffchen des Webstuhls sausend und in das lustige Gewebe noch allerlei Motive, vor allem 90 b (= 1), aber auch das des Lerchenauers (66 b) hineinwirkend. Wäre ich ein Regisseur, ich ließe die ganze Pantomime weg, die doch die „bedenklichen Erscheinungen" nicht klar macht, ließe nach dem unglaublich realistischen und dabei phantastisch überwirklichen Zusammenklang der Beiselmusik mit einem hereinklingenden, wie auf verstimmten Instrumenten wirkenden, duselig wiegenden Walzer (109 a) den Baron und Mariandl gleich eintreten (109 b; ihre Themen — 1 c ist unverkennbar — kommen ebenfalls zugleich) und überließe es der fabelhaften Verve und Lebendigkeit des Fugatos, für die rechte Eingangsstimmung zu sorgen und die Vorgänge deutlich zu machen. Es besorgt das restlos und mit einer Prägnanz und heiteren Malice, die der seltsamen Taubstummenszene, die ihm folgt, in ihrer prätenziösen Unmotiviertheit spottet. Die Souperszene des Barons wäre an sich ein Bijou, bringt eine Gourmandise nach der andern, ist in

der Erotik ihres Walzerwerbens (110, 111) humorvoll und lustig — aber sie währt zu lange. Die wiederholten Beklemmungen, die ihm die Ähnlichkeit der Zofe mit dem „verfluchten Hundsbuben" bereiten, die unheimlichen Erscheinungen, die ihn schrecken, vollends die ganz insipide Szene, in der er ohne jede Motivierung als Bigamist verdächtigt wird, ziehen sich allzu ausführlich hin und stehen (nicht in der zumeist deliziösen Musik, aber im Snobistisch-Literarischen der Dichtung) allzu nahe der Grenze des guten Geschmacks. Die anziehendsten Momente seien angemerkt: der allerliebste, anmutig sich zierende Walzer „Nein, nein, ich trink' kein' Wein" (112), aus dem sich später das Terzett in die reinsten Höhen entsagender Beseeltheit hebt; der zweite, graziös beschwingte (113) zu des Barons kavalierhaftem Werben und dem schmachtend koketten Ausklang (114), dessen Melodie sich dann so zutulich mit der ersten (113) verbindet; die durch die Ähnlichkeit des Gesichts, dessen Mund er eben küssen will, erweckte Erinnerung an das verhaßte andre: Thema 1 a, das der ersten Begegnung mit Mariandl (33) und das seiner Überrumplung des Liebespaars (94), rufen mit einem Schlag die ganze Situation wach, der er seine Armwunde verdankt. Und immer noch spukt 1 a (und 94) weiter, während er sich kopfschüttelnd wieder dem Genuß des Moments hingibt (115). Dann: das wie in heftigem Schreck zusammenzuckende Motiv der aus Falltüren und blinden Fenstern auftauchenden befremdlichen Erscheinungen (116); das schon zum zweiten Aktschluß, gleich einer Ahnung arglistigen Schabernacks angedeutete, aus 112 abgeleitete Motiv 117, wenn er angstvoll das Gesicht der Zofe mustert und es erinnernd mit dem des „Malefizbuben" vergleicht, dessen Thema 1 a auch hier sein Unwesen treibt (bezeichnend auch hier die spezifisch Straußsche Art der Motivaufstellung, die gern zur Weiterführung der Linie gleichzeitig Elemente des Motivanfangs bringt!); die immer noch nicht weichende Bangigkeit, die im Verbinden des vergrößerten Themas 117 mit dem warm lockenden, wirklich „ins Blut gehenden" Walzerschleifer 87 ausgedrückt (118 a) und erst allmählich beruhigt wird, bis er sich wieder ganz auf das adrette Weibsstück vor ihm konzentriert: der Walzerausklang 87 und ein sanft überredendes Motiv rücken eng aneinander (118 b) und nur wie von fern zuckt noch die Ängstlichkeit (117) hinein. Zum Schreien natürlich und an sich mit unvergleichlicher Feinheit der Akzente ist der geheuchelte Katzenjammer, das moralische, heulende Elend der „Jungfer" gestaltet (119, 120), das Schluchzen der Motive, der durch die Vorschläge, aber auch durch die übermäßigen Intervalle der Modulation erreichte, weinerlich raunzende Tonfall, die spitzbübisch larmoyante Anmut der getragenen Walzerthemen an sich — das ist ein kleines Kabinettstück mitten im großen. Aber jetzt kommen die vermeintlichen Halluzinationen des kongestionierten Landjunkers, die verdächtigen Gesichter, die aus der Wand, dem Alkoven, dem Fuß-

boden hervorstarren (das verzerrte Motiv 33 scheint zu höhnen: „So ist's, wenn man im Tête-à-tête soupiert . . ."), noch einmal das Wegscheuchen der Furcht und zärtliche Annäherung (113 und 114 verbunden, 115 nachklingend und abreißend) — und dann sein maßloser Schreck vor einer neuen drohenden Erscheinung, das Geschrei Anninas, die ihn als ihren Mann reklamiert (121) — musikalisch sehr amüsant übrigens, wie des Barons elegantes Plaudermotiv 84 hier ins Zeternde verkehrt wird, wie immer wieder das „Er ist's" (121 a) hineinkreischt (121 b) und wie das Motiv „Menschen sind wir alle" (aus 119) in dem kleinen Ensemblesatz gleichsam ironisch nickt und das ganze glossiert —; das Kindergeplärr, das molestierende Wirtshausgesindel — kurz, dieser ganze umständliche und humorlose Apparat, der aufgeboten wird, damit der Baron endlich, endlich nach der Polizei ruft (sein wütendes Lärmen: 121 c) und durch diese Situation unmöglich gemacht wird. Und hier begehre ich wieder auf und tue nicht mit. Es ist zum Weinen — gerade weil die „Musi" so schön ist — daß diese Balggeschwulst an dem reinen Körper des Werks nicht getilgt werden kann. In jeder Vorstellung spürt man, wie in diesem Augenblick Unruhe und Ungeduld im Auditorium einsetzen und erst mit dem Eintritt der Marschallin wieder beschwichtigt werden. Vielleicht gelingt es einmal, wenn der rastlose Meister doch irgendwann ausruht zum Schauen, nicht zum Schaffen, daß er dann, von keiner inneren Stimme zu Neuem aufgerufen und fortgedrängt, nicht nur den Schaden, sondern auch die Möglichkeit seines Behebens entdeckt und sein liebenswertes Werk der absoluten Vollendung entgegenführt . . .

„Der Herr Kommissär!", ein gemessenes und energisches Motiv (122) — so pocht die Polizei an die Pforte. Ein paar hübsche Details der Szene: die Umbildungen des Souperthemas 33, dann die von 84 (Das hat sie aus ihm gemacht!), das Verlobungsmotiv 48 (zu den Plauderthemen 85 b), wenn Ochs die Zofe als seine „verlobte Braut" vorstellt, vor allem aber die hinwirbelnde Lustspielmusik bei Faninals Auftritt (in der Figuration und später in der Thematik von 64), sein emphatisches „Herr Schwiegersohn" (92), das drollig prahlerische, gleich einem Trompetenstoß ausruferische: „Ich bin der Edle von Faninal" (123); die Kongestionsmotive (F-Dur — Fis-Moll in unvermitteltem Wechsel), die immer in 64 eingesprengte Figur I aus 85 b; wie die Fetzen fliegen die groben Worte (und die Motive) Faninals und des Barons in diesem atemlosen Dialog. Dann auch z. B. 66 b und 64 im Wettlauf; oder: „Ein Kavalier braucht eine Roßgeduld, Sein Schwiegersohn zu sein" — (66 b und 85 b I in heiterstem Abrollen). Sophiens Demutsmotiv zu stiller Freude gelöst bei dem Anblick dieser sie befreienden Lage (68 c mit 66 b!). Und das drastische Thema, wenn Oktavians Kleider aus dem Alkoven fliegen (124). Bei alledem: zu wenig für Strauß. Glänzende Ausdeutung durch Motive, wie immer; darüber ist nicht

mehr zu sprechen. Und vollkommene Klarheit dieser Widerspiegelung; versteht sich. Aber keine Ergiebigkeit der Musik; kein Erhöhen der realen Vorgänge vor allem, nur ihr Abklatsch in Tönen. „Genügt nicht", sagt der Herr Kommissarius. Erst mit dem Erscheinen der durch den Lerchenauer Lakaien herbeigeholten Fürstin ist wieder Musik da; bis dahin war es Kinophon.

Zwar, zu Beginn dieser Szene, ist auch noch nicht viel „Überwirklichkeit" zu spüren. Das Thema der Fürstin (4) dominiert; ein humoristischer Moment, wenn 4 und 124 vereint, das auf den Alkoven gerichtete Auge der Marschallin sinnfällig machen; ein ernster, wenn die Blicke der beiden Frauen sich zum erstenmal begegnen (und ebenso ihre Themen, 4 und 68 c; das der Silberrose 74 b, tritt hinzu). Sehr belustigend, wenn das immer wieder losfahrende Faninal-Motiv 64 zu Sophiens Worten „Er wird mich keinem Menschen auf der Welt nicht präsentieren" die resche Zunge der „Tochter ihres Vaters" zeigt. Das Silbermotiv 72 b in Moll, das gleichzeitig ebenfalls in Moll hinschießende Faninal-Thema 64 werden immer enger verbunden und wenn dann 1 a zu 72 tritt, sprechen die Töne deutlich wie eine Verlobungskarte Sophiens und Oktavians. Aber die Töne sind voreilig . . Wie ein Donnerschlag trifft den Baron die Aufforderung der Fürstin, „Fahr' Er ab" (125); das Thema seiner Bestürzung (94) mit dem seines Auftritts (27) verbunden, malt seine fassungslose, aber doch noch beherrschte Haltung unübertrefflich. 72 b mit 4 verbunden: wieder treffen sich die Blicke der Frauen und Sophie knickst verlegen. Eine subtile Motivverknüpfung, wenn die Marschallin den jungen Rofrano bittet: „Mon cousin, bedeut' Er ihm" und Oktavian mit männlicher Entschiedenheit auf Ochs zutritt: „Möcht' recht sehr bitten" — das ritterliche Thema 3 (= 1 d), bezw. das etwas parodierte ihres gemeinsamen Eintritts in die Wirtsstube 109 b, dazu das wehleidige und lässig abwinkende Motiv 98 („'s ist gut!") — muß es erst „kommentiert" werden? Um so weniger, als dann 1 a (= 90 b) den Baron endgültig aufklärt: „Is' schon ein Mandl". Ganz wunderbar die wenigen Takte, nachdem 94 des Barons Enttäuschung 70 b (= 1) der Marschallin Genugtuung ausgedrückt haben, daß ihr Mariandl nicht in Wirklichkeit debauchiert worden ist. Die Stimmung der schmerzvoll wissenden Frau, die rascher, als sie's fürchtete, die Stunde des Verzichtenmüssens erlebt und immer ganz große Dame bleibt („Hab' jetzt einen montierten Kopf gegen die Männer — so ganz im allgemeinen") — das wird mit einer Zartheit ohnegleichen durch die ganz flüchtig anklingenden Motive des ersten Aktschlusses 61, 61 a, 64, angedeutet. Wieder nur geistreich: die Verbindung von 18, 1 (= 90 b) und 94 zu des Barons erpresserischem Nachdenken: „der Feldmarschall — Oktavian — Mariandl — die Marschallin — Oktavian"; das Liebesmotiv 6 sagt, was er „von diesem ganzen Qui-pro-quo" sich denken soll. Hier eine Deklamationsfein-

heit erlesener Art: „Er ist, denk' ich, ein Kavalier" (85 b I), sagt die Fürstin: „Da wird Er sich halt gar nichts denken" — und jetzt, nicht nur im Tonfall, sondern auch in der Geste „mitkomponiert", einfach unübertrefflich: — einen Schritt auf Ochs zu, den sie fest anblickt, mit erhobenem Kopf, den sie beim letzten Wort — man beachte das große Intervall! — befehlshaberisch senkt: „Das ist's, was ich von Ihm verlang" (126). Des Barons Versuch, im Ton ritterlicher Causerie (83 und 28 a) noch etwas „herauszuschinden", versagt kläglich: „Versteht Er nicht, wenn eine Sach' ein End' hat?" Das Verlobungsmotiv 48 b findet dieses Ende auch, in breitem Aussingen. „Und alles sonst, was drum und dran hängt, ist mit dieser Stund' vorbei" — auch Oktavians Liebe? scheint es Sophie zu durchzucken; denn nicht nur die ihr sehr gleichgültige Enttäuschung des Lerchenauers (98), sondern auch das Liebesthema 74 klingt auf . . . „Ist halt vorbei", wiederholt die Marschallin, und Thema 61 (= 4) seufzt auf. Und nun ist noch eines zu überstehen: die herandrängenden Intriganten (106), die Rufe der angeblichen „ersten Frau" (121), das Wirtshausvolk (33) — all dies pantomimisch, nur in symphonischer Kombination — und des Barons Flucht „Leupold, wir gehn": in jauchzendem Spott das „Lerchenauer Glück" (103) mit dem Beiselwalzer 33 und dann mit allen andern Walzermotiven (104, 87, 111) verknüpfend, in lärmendem, drängendem, lachendem, wildjubelndem Ausbruch und Durcheinander, fröhlichstes Epilogisieren mit 113, in lautem Übermut. Dann wird es ruhiger. Und wird ganz wundervoll.

Die beiden Frauen und Oktavian sind allein zurückgeblieben. Die Walzerhelligkeit wird abgestumpft; 114 klingt in seiner verhaltenen Wärme nach, verbindet sich mit 113, nimmt Sophiens Thema 68 c auf, während Oktavian in höchster Verlegenheit zwischen seinem Gestern und seinem Morgen steht: „Befiehlt Sie, daß ich — soll ich nicht . . ." Ein leichtes Gefühl bedauernder Reue hält ihn zurück: ist es nicht ein echter Strauß, daß hier das Motiv des Katzenjammers (119) anklingt? Und das zornige Marschallin-Thema 1 b geradezu mit den Nägeln zufahrend: „Er ist ein rechtes Mannsbild!" Knabenhaft lieb und schüchtern (und sehr wienerisch im Ton dazu), das in der Stimmung von 114 fortfahrende: „Hat Sie kein freundlich Wort für mich?" (127). Eine Kleinigkeit: Thema 4 (die Marschallin, ernst und gütig) zu Sophiens verstörtem Wort: „Versteh' sehr wohl, mit was für einem Blick Ihre fürstliche Gnaden mich betracht'". Aber dieser Blick scheint für das Mädchen zu sprechen — er führt zur Selbstüberwindung. Herrlich gefaßt, voll schmerzlicher Innigkeit der Fürstin Gesang „Heut' oder morgen oder den übernächsten Tag"; und zu Tränen ergreifend ist es für den, der sich entsinnt, daß das Orchestermotiv dazu (128) im ersten Akt ausgesagt hat: „Leicht will ich's machen dir und mir . . ." Immer noch klingen, ins anmutig Bewegte verwandelt, Walzermotive hinein (119, 120,

127), übertönen zeitweilig in scheuem, verliebtem Zwiegesang die Stimme der Marschallin, die dann wieder (mit 128 zu 127) in überströmender, verzichtender Liebe durchbricht: „Heut' oder morgen . . ." Kurzes Schweigen der beiden Frauen, symphonisch auf ihre Motive 4 und 68 c gestellt. Das Motiv Sophiens (der Rose, 30 = 72 b) zu Oktavians Beschwörung: „Bleib' Sie um alles hier"; und jetzt der kleine Dialog der Marschallin und der verlegen plappernden Sophie: „Leicht will ich's machen", sagt das Orchester immer wieder (60), ganz leicht (60 b), während die Fürstin in gütiger Nachsicht den Redestrom unterbricht: „Red' Sie nur nicht zu viel, Sie ist ja hübsch genug" . . . Und jetzt wird alles ganz still. Innig und warm erklingt das Thema der Fürstin: „Marie Theres, wie gut Sie ist. Marie Theres, ich weiß gar nicht —" und auch das Orchester verstummt jetzt, so wie sie alle. „Ich weiß auch nix. Gar nix", sagt die Fürstin leise, mit undefinierbarem Ausdruck. Noch schwebt ein D-Dur in der Luft. Aber wie eine weiße Wolke, die die Sonne verschleiert, scheint der kaum hörbar einsetzende Dominantseptakkord von Des-Dur aufzudämmern. „Marie Theres", flüstert Oktavian, und Motiv 76 („Wo war ich schon und war so selig?") verrät sein inneres Schwanken. Und jetzt lösen sich die Seelen; die Spannung entweicht — als sprächen nicht die Menschen selbst, sondern ihr innerstes Leben, das jetzt in einem Zusammenklang dreier Stimmen laut wird, wie man ihn in so sublimem Wohllaut, solcher zagen Keuschheit der Empfindung, solch reiner Ekstase in der Fülle und der Steigerung der innig ausströmenden Stimmen seit dem Quintett in der Schusterstube nicht gehört hat (129). Und der herrliche Ausklang 129 a: der Tag ist vergessen, das Absurde und Gemeine des Erlebens ist irgendwo tief unten, nur die Stunde reinsten Erlebens ist da, drei Herzen sind aufgebrochen und die Melodie ihres Bluts erklingt . . . Ein Stück von solch unsagbarer Verklärung, wie sie dem Meister bis dahin in gleich überirdischer Reinheit noch nicht geschenkt war. Strauß hat vielleicht „Bedeutenderes", sicher auch Wichtigeres geschrieben; Schöneres nie. Wie diese drei Menschen, einander suchend, meidend, trennend und schließlich bindend, ihre innere Musik aussagen, ihre Sehnsucht, ihre Angst, ihre Seligkeit und Reue, ihr Nicht-anders-können und ihr beglücktes und verlegenes Zaudern und wie diese drei Stimmen und drei Seelen in leise durchbebten, beruhigten, innerlich entbundenen und freudig ansteigenden, wunderbar innig verhaltenen Klängen einander überfliegen, sich die goldenen Schalen der Gesangsthematik reichen und dann zur Höhe schweben — das ist schönste Musik und schönste Menschlichkeit.

Was noch folgt, ist Epilog. Das tiefleuchtende, bewegend warme Nachspiel in seinem Zusammenklang des voll ausgesungenen Themas Marie Theresens (4), des Liebesmotivs der Kinder (74) und der Silberrose (72 b), deren mildes Licht schließlich alles überglänzt. Der zart sprühende G-Dur-Satz,

während Quinquin und Sophie einander in den Armen liegen und zu dem lieblich einfachen, unschuldigen Duett 130 führt, das in seiner Mozart-Helligkeit fast wie ein Volksliebeslied aus früherer Zeit wirkt, in dem 72 b immer noch nachhallt, und das, nach kurzem, liebesatmendem Zwischenspiel (131), während die Marschallin und Herr von Faninal abgehen, vom Glanz der silbernen Rose (72 c) — oder ist es der der Jugend — übersprenkelt wird (132). Wie wehmutsvoll sprechen die wenigen Takte dieses Zwischenspiels, das die ahnungsvolle Melancholie der alternden Frau — die Themen des ersten Aktschlusses 61 und 62 erinnern daran — in schmerzlicher und doch gütevoll resignierter Erfüllung zeigt! Und dann, wenn das schimmernde, funkelnde Licht der Liebe (72 c, 72 b) in diesem Raum erloschen zu sein scheint, seit die jungen Menschen ihn verlassen haben, die kleine abschließende Episode des taschentuchsuchenden Negers (13). Hinreißend. Gar keine „artistische" Klügelei; einfach eine Schlußvignette. Das Buch ist aus. Eine kleine, feine Arabeske schließt ab. Das ist alles.

* *
*

Es gibt Worte, die man zu Lebzeiten eines Künstlers kaum aussprechen darf, ohne gestäupt zu werden. Auf diese Gefahr hin: ich wage es zu sagen, daß Richard Strauß für uns das gleiche bedeutet, was Mozart (mit dem er übrigens auch die Mißdeutung seiner Menschlichkeit gemein hat) für seine Zeit war. Ein Gesundheitsbringer, einer, der den Mut hat, in deutscher Sprache italienisch zu singen und dabei deutsch zu sein, der in all die zähe Trägheit des Andantemusizierens ein neues Tempo, neue, lebendige, seelisch beflügelte Melodik und in all die philosophisch-doktrinäre Schwere unsrer Opernmusik eine vergeistigte Leichtigkeit und Freiheit getragen hat. Einer, der Mozart viel zu sehr liebt, um ihn zu kopieren, niemals versucht, einen Stil „vorzutäuschen", sondern sich in die geistige Atmosphäre des Dramas versetzt (wobei sich wieder zeigt, daß das Nirgendwann und Nirgendwo das wahre Reich der Musik ist: in „Ariadne" rauschen die Brunnen der Straußschen Melodik am schönsten, vollsten und reinsten!). Er läßt sich von ihr durchdringen und drückt dann eben alles in seiner besonderen Weise aus — selbst, wenn er „kopieren" wollte, trüge es seinen Stil. Der „Bürger als Edelmann" ist der schlagendste und liebenswürdigste Beweis dafür. Ein Mozart aus unsrer Kultur, für unsre Herzen und Sinne. Und übrigens ganz so naiv unbekümmert und köstlich sicher in seinem musizierfreudigen Schaffen wie der wirkliche. Daß auch äußerliche Ähnlichkeiten stimmen, beweist nichts dafür und nichts dagegen. Aber es ist hübsch, daß sie da sind: daß dieser Mozart von heute in der „Frau ohne Schatten" „seine" „Zauberflöte" geschaffen hat, den Kampf zwischen hohen und niederen Gewalten, Prüfungen, die über liebende

Paare verhängt werden, in merkwürdigem Parallelismus der Gestalten Sarastro und Keikobad, Amme und Königin der Nacht — und vor allem in dem des Phantastischen, das — hier wie bei Mozart — zum erstenmal in die bisher fast durchaus reale Welt unseres Meisters getreten ist, in dem Menschlich-Ethischen der Musik, das als neues Element zu all den andern kommt, die seine Wesenheit bedingen. Daß er in der „Ariadne" so wie jener im Wechselreigen von Donna Anna, Elvira, dem Komtur und Ottavio hier und Leporello, Zerline und Masetto dort, wiederum ein Maskenspiel von höheren und niederen Menschen in seine reichste, hochsinnigste, tiefstleuchtende Musik verwandelt hat und in seine eigenste. Und daß er im „Rosenkavalier" „seinen" Figaro — oder doch seinen Cherubin und auch ein bißchen Susanne zugleich in Oktavian-Mariandl — und „seinen" Don Juan, wenn auch einen ländlich rustikalen, geschaffen hat, und eine zärtlich holde, von junger Liebe, reifer Frauenhaftigkeit und wunderlichem Männerehrgeiz zu kostbarem Spiel emporgehobene Komödie dazu, menschlich warm, herzlich, von wissender Meisterheiterkeit erfüllt.

Überhaupt — „Rosenkavalier" und „Ariadne": oder der Sieg des Musikers über die Gebundenheiten des Dramatikers. Die immer noch wachsende Souveränität des Tonbildners im vereinheitlichenden Straffen des symphonischen Baues, im Spannen immer breiterer Gesangsbögen über die ideell und musikalisch zwingend-logisch gefügten Leitmotivkomplexe. Immer bewußteres Zurückkehren zu melodischer Geschlossenheit, ohne jemals den Forderungen des dramatischen Musizierens untreu zu werden, ja oft erst durch sie zu neuen Ergebnissen des Opernstils gelangend. Er hebt den monologischen und dialogischen Gesang auf und kommt zur Mehrstimmigkeit, bringt Terzette, Quartette, Chöre, aber jetzt ist jede Stimme nicht allein durch die musikalische Führung, sondern auch durch die dichterisch-psychologische bedingt und bestimmt. Jede Gestalt singt in dem ihr eigenen Tonfall, drückt ihre spezifischen Empfindungen aus und es entsteht eine Polyphonie, die von der instrumental-vokalen durch ihre charakterisierende Mannigfaltigkeit sehr verschieden wirkt, viel komplizierter ist und (da eine Art Wortpolyphonie durch sie miterzielt wird) in ihrer Wiedergabe, aber auch in ihrem Erfassen einer neuen Einstellung des Ohrs bedarf. Er scheut nicht davor zurück, eine Arie „einzulegen", wenn der Stil des Werks es nicht verbietet; vom Fall Zerbinetta, diesem spitzbübisch geistreichen, gesungenen Kursus über Opernkoloratur und ihre Verlogenheiten und Ergiebigkeiten, wird im Zusammenhang mit der „Ariadne"-Musik zu sprechen sein; die italienische Tenor-Arie in der Leverszene des „Rosenkavalier" gehört ebenso hierher. Er läßt, zur sprühendsten, beweglichsten Musik, die man sich denken kann, eine Szene, deren Länge zwei Minuten währen sollte, zu breiter Pantomime werden — die stumme des Oktavian und der Italiener zu Beginn des dritten Akts. Er greift hie und

da auf alte Stile zurück; aber es gibt für mich wenige Momente, die entzückender sind als der — in jedem seiner Werke eintretende — in dem er zu sagen scheint: „Hol' der Teufel alles Dramatische, jetzt mach' ich Musik!"; in dem er alles Opernbarock oder das Antikisierende oder Wienerische kurz entschlossen verabschiedet und plötzlich in seiner Weise, in der hinreißend jubelnden, ungestüm auffliegenden, ungestüm und siegreich singenden Richard Strauß-Weis' — die niemals eine Schreibpapier-Schwarztintenweis' war — hellauflodernd in lichterlohen Bränden zu musizieren beginnt. Dann findet er doch wieder zum Drama zurück; mit einer Meisterkunst, die jedesmal wieder ein Exempel verführerischer und überlegener Kunstweisheit eines Musikers ist, der sich niemals ganz an seine Ekstasen verliert. Ganz so wie Mozart seelenruhig seine Arien und Sextette abrundete, zu Reprisen zurückführte und, beinahe konzertant, zu Ende sang, bis er sich wieder der Forderung der Szene unterwarf.
Ausdrücklich anzumerken, daß mit alledem kein Wertvergleich zwischen Strauß und Mozart ausgesprochen wird — aber nicht, weil er nicht gewagt werden dürfte, sondern nur, weil ich alle Vergleiche künstlerischer Erscheinungen, die nicht Wesenszüge, sondern die Wertstufe ihres Schaffens und Seins betreffen, für albern und zwecklos halte — dies zu sagen, wäre wohl nur für sehr dumme Leser nötig. Die gibt es ja bekanntlich nicht. Und wenn sie gerade für dieses Buch doch vorhanden wären, haben sie bestimmt nicht bis hierher gelesen. Im übrigen erwarte ich ruhig meine Schläge von den Museumsbeamten der Musik. Und meine Ernennung zum Ehrenmitglied durch die Mozart-Gemeinde.
Der „Rosenkavalier" war ja — selbst für solche, welche die feurig brandende Melodik der „Salome" und der „Elektra" verkennen — nicht der erste Schritt zur Aufrichtung der melodischen Suprematie. Die Lieder, große Teile der symphonischen Dichtungen, die ganze „Domestica", die „Feuersnot", haben den Melodiker Strauß in all seiner Besonderheit und auch in seinen Mängeln gezeigt; in dem Hochglühen, der noblen Süße, der verführerischen, glänzenden Verve und dem Reichtum des rhythmischen und modulatorischen Faltenwurfs seiner Gesangsdithyrambik, die dem Effekt nicht immer aus dem Wege geht (Effekt machen kann natürlich nur das Unechte, ihr verfluchten Kastraten!) — aber auch der oft allzu entgegenkommenden Weichlichkeit, dem nicht immer wählerischen Schwung, dem geheimen Mendelssohn-Winkel seiner Liedweisen. Davon wurde ja bei ihrer Betrachtung schon mit all der Aufrichtigkeit gesprochen, auf die ein Künstler seines Ranges Anspruch hat. Im „Rosenkavalier" aber kann ich, mancher gegnerischen Meinung zum Trotz, nichts von Trivialität und keine der Schwächen entdecken, die man dem Lyriker und Melodiker Strauß immer noch nachzusagen beliebt, trotzdem er in der „Elektra" wahrhaftig ein- für allemal jene ad absurdum geführt hat, die

ihm Größe und tragischen Ernst der Tongestaltung absprechen möchten. Hier — im „Rosenkavalier" — ist keine zur Melodie „entartete" Musik, sondern eine zur Melodie sublimierte und zu einer von der echten Art, die erst der rechten Reibfläche bedarf, um zu zünden. Nur die gemeine brennt bei jedem Quark. Wer in der populären Kraft einer Melodie, die sich darin zeigt, daß jeder Schusterjunge sie pfeifen kann, ein Zeichen ihrer Echtheit sieht, der achte doch einmal darauf, wie ordinär auch die seligste Mozart-Weise sofort wird, wenn sie aus solchem Mund erklingt und entsinne sich, wie sehr Schubert, einer von der geweihten Brüderschaft, denen unsre Seele „Du" sagt, verpöbelt werden mußte, um in einem beschämende Sinn volkstümlich zu werden. Für Schusterjungen ist die „Komödie für Musik" allerdings nicht geschrieben — selbst wenn sie sich ihrer bemächtigen sollten. Dafür ist (von den Leuchtkugeln der Thematik einmal ganz abgesehen) ihre Melodik, selbst dort, wo sie das Niedrige zeichnen soll, viel zu sehr in Sonnenregionen emporgehoben, ist niemals die eines Sprunghaften, der ein Seßhafter geworden ist, hat die Güte und Bosheit, die leichten Füße, die Limpidezza, die fröhliche Geistigkeit, die der Eremit von Sils Maria in der deutschen Musik nicht finden konnte und die sein Entzücken und seine Sehnsucht war. Wie hätte sich Nietzsche der „Ariadne" und der Musik — wenn auch kaum der Dichtung — des „Rosenkavalier" gefreut! Es ist die Musik guter Rassen. Selbst, wenn sie in die Vorstadt geht (wie im Wirtshausakt), wirkt sie wie ein großer Herr im Inkognito, wird niemals zu Lakaienmusik — nicht einmal, wenn die Hausknechte gröhlen — kommt immer von oben, nicht von unten, hat die Nerven und den Geist der Abkömmlinge des tanzenden Dionysos, das helle, rasch pulsierende Blut unbeschwerter, seelisch beflügelter Wesen. Sie ist dem, der sie geschaffen hat, nicht Zuflucht, sondern Königreich; und kein erträumtes, sondern ein erobertes, von einem, der nicht wie ein Gast aus fremden Welten, sondern tatenfroh, in mutigen Beutezügen besitzergreifend durchs Leben schreitet. Mit dieser Komödie erst ist sein Wesen voll ausgeprägt. Das Wesen des Künstlers, der mit seinem Gegenpol Mahler den Musikinhalt unsrer Zeit resümiert. Und der in bezug auf die jetzt Lebenden immer noch sagen kann: „La musique, c'est moi!" Der Mozart von heute.

ARIADNE AUF NAXOS

Oper in einem Aufzuge nebst einem Vorspiel von

HUGO VON HOFMANNSTHAL

Opus 60

Mit einem Epilog:

DER BÜRGER ALS EDELMANN

Dichten heißt nicht Leben-Entziffern,
sondern Leben-Schaffen!

Hebbel

BESETZUNG:

2 Flöten (auch kleine Flöten). — 2 Oboen. — 2 Klarinetten. — 2 Fagotte. — 2 Hörner. — 6 Violinen, 4 Bratschen, 4 Celli, 2 Kontrabässe. — Klavier (Konzertflügel). — 2 amerikanische Harfen. — Harmonium, Celesta, aus der Fabrik Schiedmayer, Stuttgart. — Pauke. — Glockenspiel, Tamburin, Triangel, Becken, kleine Trommel (drei Spieler).

I.

GESPRÄCH NACH DER URAUFFÜHRUNG.

Der Enthusiast: Nun, was sagen Sie heute, Verehrtester? Herrlich, glühend, hinreißend, nicht wahr? Dieser dionysische Aufschwung am Schluß, diese Verklärtheit, diese leuchtende Helle der reinen Luft ohne ihre Kälte! Dieses Entrücktsein bei aller Erdennahheit und Wärme! Wie da das Zeitliche abfällt, alles Formale sich löst und innerlich doch streng gebunden ist! Wie alles, was Stil heißt oder Zeitkolorit oder wie Sie wollen, abgestreift wird und nur mehr Musik da ist, Musik in ihrem höchsten Sinn, als Ausdruck eines Weltgefühls, als lautgewordene Stimme einer Lebensmacht . . . Und dazu all diese Heiterkeit mitten hinein, die sich über den Alltag hebt, indem sie ihn zeigt und verspottet; das Gedankenlose, Oberflächliche, die Gemeinplätze der Empfindung, die hergebrachten Banalitäten der Alltagsschönheit durch die gedankenlosen, oberflächlichen Opernformen, die Gemeinplätze der Koloratur, die Banalitäten der hergebrachten Lieblingsdinge des Habitués . . . „Rezitativ und Arie" . . . Wenn man das in einer Straußschen Partitur liest, so sieht man ihn förmlich mit den frohen Augen zwinkern und listig vergnügt dem Gefoppten seinen feierlichen Ernst versichern . . . Und wie ist das gemacht — wie fügt sich all das lose Zeug zu einem wundervollen Kontrapunkt, von dem der Einzelne, der da mittut, gar nichts weiß . . . Und das Orchester dazu mit seinen delikaten Harmonien; als wären hier die geheimnisvollen Laute, die dieses triviale Leben sehr untrivial begleiten — das Orchester der Welt, das dem Alltäglichen ganz andre Harmonien unterlegt, als sie seine Weisen fordern würden — Harmonien, in denen alle Kobolde und alle guten Geister kichern . . . Das hab' ich erst heute recht verstanden; gestern, nach der Generalprobe, die so unzulänglich war und die den Meister selber so zornig verstört hat, war es ja begreiflich, daß wir alle verstimmt, ja enttäuscht waren . . . Aber heute! Was sagen Sie heute, Verehrtester?

Der Kritiker: Wenn Sie mir dazu Zeit lassen wollen, Liebster, vor allem, daß Sie gestern Recht hatten. Man soll sich durch Probenzufälle, durch Unfertiges nicht beeinflussen lassen; durch all das Durcheinander von Ehrgeiz, Saumseligkeit, Nervosität, Erwartung, guter und schlimmer Launen, das Durcheinander, das sich bei so bedeutenden und schwierigen Werken während der Probezeit immer anhäuft und dann immer zur unrechten Zeit, womöglich im wichtigsten Moment der Hauptprobe, explodiert . . . So alte Theaterleute wie wir sollten das kennen und ihre Ein-

drücke danach regulieren. Aber wer in seinem Metier trotz alledem empfänglich geblieben ist, kann sich eben doch nicht ganz davon freimachen. Und eigentlich freu' ich mich darüber; nicht, weil ich diese Empfänglichkeit noch immer an mir spüre, sondern weil sie an der bösen Katzenjammerstimmung schuld ist, in der ich heute zur Vorstellung gekommen bin und weil ich gerade dadurch die ganz große Macht dieser Musik erkennen konnte, die mich diesmal nicht nur aus gleichmütiger Erwartung, sondern aus schlimmster Depression zu einer Höhe und Entrücktheit bringen konnte, wie man sie nur in wenigen Momenten fühlen mag.

Der Enthusiast: Nicht wahr? Nicht wahr?

Der Kritiker: Geduld, Lieber. Ich muß Ihnen also recht geben, daß heute ein ganz andrer Eindruck da war und einer, von dem jeder, der unter ihm stand, unbedingt wußte, daß er der richtigere Eindruck war. Der richtigere. Ob auch schon der einzig richtige? Ich weiß nicht. Sicher der, den Strauß jetzt, in diesem Stadium seiner Kunst, gewollt hat. Aber ich glaube, in diesem Werk ist mehr, als er selber weiß und wollte, und es ist vielleicht einer der rätselhaften Reize der „Ariadne", daß hier soviel ungelöste Probleme neben all den meisterlich gelösten sind.

Der Enthusiast: In der Musik, meinen Sie?

Der Kritiker: Nicht in der Musik, die Strauß gemacht hat; eher in der, die er nicht gemacht hat. Ich glaube, daß hier zunächst dichterische und szenische Probleme da sind, deren Lösung noch nicht erledigt ist. In der Vereinigung einer Molièreschen Komödie mit einem Maskenspiel; im Stil dieses Maskenspiels, das in der Art des Barock beginnt und ganz im Unzeitlichen endet — wenn aber dann noch Herr Jourdain vor dem Vorhang sitzt und die drei mythologischen Damen in Seidenroben und Perücken daneben stehen, an einen absichtlich lächerlichen Bilderbuchpalmbaum gelehnt, so stimmt etwas nicht. Und ebenso stimmt etwas nicht, wenn die äußerliche Motivierung eines tiefsinnigen Einfalls einem Idioten, eben dem Bourgeois gentilhomme in den Mund gelegt wird und wenn dieser Einfall selber doch nicht deutlich genug ausgedrückt ist, so daß in die Molièreschen Szenen ein paar Repliken des jungen Komponisten geschoben werden müssen, die die Grundidee der „Ariadne" aussprechen. Und auch das noch nicht so klar, daß nicht der Dichter selber die Empfindung haben mußte, hier helfen zu sollen und daß er einen offenen Brief an Strauß schrieb, in dem er den Schlüssel zu seinem Werke gab. Hat man das gelesen, so leuchtet es ja ein; aber ich glaube, daß man gar kein Dummkopf sein muß, wenn man von selber nicht auf den tiefen Sinn der beiden Welten kommt, die in dieser „Ariadne" kontrastiert werden und der zuerst wie das bizarr-ausgelassene Spiel einer genialen Künstlerlaune berührt ... Aber wenn man zum Verständnis eines Stücks erst offene Briefe der Verfasser . . .

Der junge Dirigent (der mit seinem Direktor dazu getreten ist): Verzeihen Sie. Aber auf dieses „Verständnis" kommt es doch bei einem Kunstwerk gar nicht an. Auf das Verständnis mit dem Verstand, mein' ich. Und gar bei einem Werke, in dem die Musik alles sagt, alles ausdrückt, jedes Symbol, jeden tiefen Sinn und jede Äußerlichkeit. Ob der Dichter in Ariadne-Bacchus wirklich die heroische, höhere Welt vorstellen wollte, deren Edelstes im Beharren liegt, in der eingeschobenen Stegreifkomödie der Zerbinetta die niedere, die nur leben kann, wenn sie vergißt und einem Heute zulieb dem Gestern treulos wird — diese Differenzierungen sind mir doch ganz gleichgültig. Ich weiß nur: ich habe zwei Stunden lang bei Molière Tränen gelacht und Erbarmen gehabt über das armselige Geschöpf des Dichters, habe mich an der Ausgelassenheit unsres Meisters entzückt, der da mit einer Drastik und Laune zu all den gewollten Albernheiten und dem gutherzigen Ungeschmack der Komödie eine Musik macht, die in allen Farben des Humors blitzt: die leicht hingeworfenen Karikaturen des damaligen Gesangsstils, die Fechtszene, der Tanz des Schneiders, die Tafelszene — und wie prachtvoll stehen immer alle Handelnden in den einzelnen Instrumenten des Orchester da! Und dann hab' ich, im Anfang vielleicht ein bissel müd' durch die Komödie, eine merkwürdige Oper gehört, in der die verlassene Ariadne von Bacchus erlöst wird, weil sie ihn für den Todesgott hält und in seinem Wesen aufgeht und aufglüht, um dergestalt sich selber treu zu einer höheren Stufe ihres Daseins zu verwandeln.

Der Kritiker: Das haben Sie gleich verstanden?

Der junge Dirigent: Es steht ja drin; bis man es so kennen wird wie andre große Werke, die auch zuerst unklar und unverständlich waren, wird auch dieser Sinn keinem mehr undeutlich sein. Ja — und dann hab' ich gleichzeitig, weil Monsieur Jourdain es so befiehlt, was aber doch nur ein Vorwand des Dichters ist, um seine gegensätzlichen Masken bringen zu können — also dann hab' ich gleichzeitig ein Stegreifspiel gesehen, das die Glossen zu diesem hohen Vorgang gibt; eben die Glossen, die der gutmütige Unverstand und die Fühllosigkeit der gemeineren Welt für alles Hohe bereit hat, weil sie es nicht verstehen kann. Aber ich muß schon gestehen, daß ich all diese Antithesen mit ihrem gedankenschweren Sinn ganz rein und stark nur aus der Musik heraus verstehe — oder besser gesagt, empfinde; denn die Dichtung ist vielleicht wirklich zu abstrakt maskenhaft, um menschlich nahe, warm, anteilweckend zu wirken. Kürzer: um dramatisch zu wirken. Mag sein übrigens, daß hier ein auffallendes Beispiel für die Tendenz des heutigen Tondramas ist, das Stoffliche auszuschalten, die äußerlichen Vorgänge auf ein nebensächliches Maß zu konzentrieren und nur das Innerliche durch die ihm einzig gemäße Sprache der Musik andeuten zu lassen. Nur daß man dem großen Dichter, der diese „Ariadne" ge-

schrieben hat, doch vorwerfen muß, daß hier eben keine inneren Vorgänge mehr sind, sondern nur Abstraktionen, wandelnde Ideen. Darin übrigens vieldeutig genug: man könnte die beiden ineinandergeschobenen Spiele ebenso gut als das Symbol unsrer eigenen hohen und skurrilen Stunden auffassen, die einander ablösen und durchdringen; die oft an dem gleichen Lebenstage kommen: die eine ernst, verschwiegen, beharrend, die nächste dürftig, gewöhnlich oder leichtsinnig lockend, die dritte voll Aufschwungs und innerer Befreiung — und auch ihr mag ein Nachspotten einer trivialen, bloß sinnlich vergnügten Stunde folgen.

Der Enthusiast: Vorzüglich! Aber ist denn diese Vieldeutigkeit nicht gerade ein Zeichen des echten Kunstwerks mit all seinem Inkommensurablen, dem bloß erwägenden Verstand Unzugänglichen?

Der junge Dirigent: Möglich. Nur daß es mir gleichgültig ist. Was mir hier fehlt, sind Menschen, die mir nahe sind, die mein Erleben leben, die ich lieb haben und für die ich zittern kann. Wie im „Rosenkavalier". Hier sind nur mehr Begriffe; für mich wenigstens. Und nicht zu vergessen, ganz wundervolle Worte, aus Goetheschen Schatzkammern zu neuen Geschmeiden gefügt. Und schließlich Worte, die der Anlaß zu dieser Musik waren; zu dieser betörendsten, erlauchtesten, reichsten Musik, die Strauß je geschrieben hat. Wie ich mich darauf freue, all das zu dirigieren! Ich werde sogar manches anders machen als er selber; weil ich überzeugt bin, daß er sich's auch anders gedacht hat, als es hier herausgekommen ist: viel kammermusikartiger, viel intimer in der Ausnützung dieser 36 Soloinstrumente, vor allem Klavier, Harmonium und Celesta viel unmaterieller, die Mischungen delikater — — freilich, ob mir die ekstatischen Stellen so jubelnd und blühend gelingen werden? Wie ich mich darauf freue, den herrlich stilisierten, in einem der größten Bogen hingespannten ersten Monolog der Ariadne (in den mir Herr Jourdain nicht hineinreden darf) zu steigern und ausklingen zu lassen! Und das seelenlos zarte Blätter- und Wellengeflüster in dem Dreigesang der Najade, Dryade und des Echo ganz wie einen Naturlaut zu bringen! (Das Echo fällt übrigens zu oft aus der Rolle!) Und dann die Spitzbübereien der großen Koloraturarie, der heiteren Quintette: diese scheinbare Unschuld der Melodik, die so verflucht schwer zu intonieren ist und deren Modulation und Harmonik ganze tonale Reisen machen, bis sie zum Ausgangspunkt kommen, den sie kaum verlassen zu haben scheinen — so natürlich fließt das alles und so subtil und kompliziert ist es in Wirklichkeit. Ein Fressen für den Dirigenten! Und dann der Schluß, der Schluß — dieser Zwiegesang Ariadne-Bacchus, in dem alles Bange sich löst, in dessen dithyrambischer Ekstase man alle Rätselfragen der Liebe und des Todes zu verstehen meint, der immer höher und höher steigt und in immer leuchtenderer Schönheit, als fiele ein

Schleier des Materiell-Irdischen nach dem andern . . . Ich kann's gar nicht erwarten . . .

Der Direktor: Sie werden doch noch Geduld haben müssen, mein Lieber! Freuen Sie sich nicht zu früh — ich weiß noch gar nicht, ob ich das tolle Zeug überhaupt bringe. So wie es jetzt ist, halt' ich's für unmöglich; nicht nur des Praktischen halber, weil man Schauspiel- und Opernensemble gleichzeitig braucht, sondern weil ich finde, daß eigentlich die Oper und das Schauspiel innerlich nichts miteinander zu tun haben und daß die Zuschauer, statt mit den einheitlichen Mitteln einer Kunst zu immer höherer Spannung aufgetrieben zu werden, mit den entgegengesetzten einer andren abgestumpft und ermüdet werden, ehe der Kernpunkt des Ganzen sich enthüllt. Auch szenisch müßte vieles anders gelöst werden. Ich sehe nicht ein, was die Barockspielerei soll, die Imitation der damaligen Bühne — bei einer Sache, die ein symbolisches Maskenspiel sein soll, also gar nicht an eine Zeit gebunden. Diese Imitation wirkt nur als Witz, ein paar Minuten lang, und dann stört diese pappene wüste Insel mit den Kristallkronleuchtern und dem zackigen Meer auf das unerträglichste und um so mehr, je weiter sich Hofmannsthal und dann gar Strauß von aller Zeitstilkopie entfernen und ins Allmenschliche gehen. Ich würde gleich darauf verzichten; am liebsten freilich auf den ganzen Molière — oder besser, ich würde diesen allein mit der Straußschen Musik aufführen und die „Ariadne", aber dann ganz in großem Stil, für sich allein, etwa mit einem Prolog des Dichters, der alles Nötige klar macht, und hätte dann zwei endgültige Meisterwerke statt eines problematischen.

Der Kritiker: Und hätten zweimal Tantiemen zu zahlen . . . Und doppelte Spielhonorare.

Der Enthusiast: Und nicht wahr, da sieht man's wieder: der „praktische" Strauß, der hier, wie schon so oft, das Unpraktischeste gemacht hat. Nicht nur, weil er bloß einfache Tantiemen bezieht, wo er doppelte hätte haben können. Aber hat denn dieser „smarte Geschäftsmann" nicht wieder das „Ungangbarste" auf den „Markt" geworfen? Hat dieser „kluge Spekulant auf die Mode von morgen" auch nur ein bißchen Rücksicht auf die Mode von heute genommen? Und hat er es selbst denen, die dieses schwierige und seltsame Werk aufführen wollen, nicht so schwer wie möglich gemacht? Er fordert ein Orchester, in dem 36 Meister ihres Instruments unumgänglich sind, die aller Bravour ihres Metiers bedürfen, um die Intentionen des Komponisten erfüllen zu können; eine Koloratursängerin, von einer Virtuosität und einem Stimmglanz, die alle Qualitäten der Hempel, der Kurz, der Siems vereinigen und dazu eine Schauspielerin von graziösestem erotischen Reiz sein müßte — also einen Glücksfall; aber ohne diesen Glücksfall ist das Werk und sein Sinn gemindert. Zwei tragische Sänger von stärkstem Stilgefühl, edler Wärme und hoheitsvollem Wesen

— also wieder einen Glücksfall; und dazu ein erlesenes Schauspielerensemble mit einem wirklich komischen Menschendarsteller und einem Meister als Regisseur, kürzer: Reinhardt — aber selbst dieser große Bühnenzauberer, der die Komödie zu allerhöchster Vollendung und lebendiger Gegenwart zu bringen wußte, hat nicht alle szenischen Probleme der Oper selbst ganz gelöst. Also eine Konstellation, wie sie alle zehn, zwanzig Jahre einmal da ist — wirklich ein Künstlertraum, auf solche Erfüllung zu hoffen. Aber wer den Künstler, der solche Träume hat, noch „praktisch" nennen kann . . . Er enttäuscht eben immer wieder.

Der Kritiker: Tut nichts. Dafür wird es andre Vergnügte geben. Ich höre schon die gewissen lieben Leute, die jetzt Strauß für sich reklamieren werden, weil er endlich die Rückkehr zu den alleinseligmachenden Dingen der Musik gefunden hat, zur Melodie, zum Wohllaut, zur geschlossenen Form. Die den reuigen Sünder loben werden, der sich „gebessert" hat. Zwar, es wird nicht lange dauern, bis zu seinem nächsten Werk; dann wird der Meister es auch ihnen wieder zeigen, daß er nicht zu denen gehört, die sich „bessern", daß er sich niemals, niemals bessern wird, weil er so sein muß, wie er eben ist. Aber lustig ist's nur, daß die Guten gar nicht merken, wie diese anscheinende Einfachheit in Wirklichkeit aussieht und wie raffiniert sie ist; und daß all dies, geschlossene Form, Melodik und wie die lieben Menschen das nennen, für ihn ebenso ein Mittel ist, Mittel des Ausdrucks oder des dramatischen Kontrasts, wie früher die symphonische Ausweitung der Szene, die furchtbaren Wagnisse des harmonischen Kolorits, das Tempo seines Dialogs, das wie im Fieber unaufhaltsam fortstürmt und von dem er mir einmal gestanden hat, wo er das Vorbild dazu gefunden hat — wo man das Vorbild für alles Dramatische der Tonkunst findet, bei Wagner — aber merkwürdigerweise im „Rienzi", in der Szene Adrianos und Irenens im Schlußakt . . .

Der Enthusiast: Aber in einem behalten die Leute recht, die Sie da am Wickel haben. In der „Ariadne" ist ein Wohllaut, wie kaum in einem andren Werk von Strauß — kein greller Ton mehr, nichts Robustes, kein lärmender Takt — alles zart und durchsichtig, traumhaft schön im Klang und dabei von einer Fülle bei aller Kammermusikintimität, als wären hundert Instrumente da, statt sechsunddreißig.

Der junge Dirigent: Und dann, was wollen Sie! Er macht es den Leuten wirklich allzu schwer. Sie kennen sich ja gar nicht mehr aus. Erst war er der Perverse, dann der Erotiker — jetzt bringt er die Masken des Daseins in Musik. Erst der extravagante Magier des Orchesterkolorits, der unglaublich treffsichere Illustrator des Worts, der König Midas der Töne, dem alles Klang wird, was er berührt, bei dem sich sofort bei jedem Wort, jedem Bild, jedem Gegenstand eine (dann mit prachtvoller Plastik und Prägnanz ausgedrückte) musikalische Assoziation einstellte: jetzt das Kam-

merorchester, der breite, flächige, allem Detail und jedem Einzelwitz abholde Meister, der sich Zeit läßt, voll innerer Ruhe alles zu vollkommenem Ausschwingen und zu vollendeter Geschlossenheit bringt — oft weit über das dramatische Gebot hinaus, auf die Gefahr hin, konzertant zu werden. Es ist, als wäre er nie so übervoll gewesen; alles strömt in solch heller Musizierfreude hin, daß man selig in diese Flut springt, gleichviel wohin sie einen trägt — auch wenn sie wo anders hintragen sollte, als der Dichter will, was übrigens nie der Fall ist, denn wenn auch die Musik in Augenblicken voll Selbstherrlichkeit ihrer dramatischen Sendung vergißt — das Zurückfinden fehlt nie und hat gerade durch die Kunst, nach solcher Abweichung den Rückweg zu finden, eigenen Reiz. Vielleicht ist dieses hauptsächlich in den heiteren Teilen vorkommende Überfluten der dramatischen Ufer Absicht des Tondichters — das Gemeine, Alltägliche, das in seiner niedrig vergnügten Welt Beharrende nimmt ja auch im Dasein den größeren Raum ein und . . .

Der Kritiker: Halt, Phantast! Dazu ist Richard Strauß ein viel zu naiver Künstler, um derart zu tüfteln. Er hat einfach draufloskomponiert, ist heiß dabei geworden, hat alle Schleusen aufgezogen und recht dabei gehabt — denn diese übermütigen Stücke sind in ihrer ungezogenen Grazie die reizendsten Scherzi, die man sich denken kann; und wenn man sie auch hinterher „symbolisch" motivieren kann — um so besser. Aber er hat sicher nie daran gedacht.

Der Direktor: Und ich soll ein Werk aufführen, das solche Ansprüche macht und so verschiedene Meinungen erweckt? Schreckliche Situation: ich blamiere mich, wenn ich die „Ariadne" mache, und blamiere mich, wenn ich sie nicht mache. Wenn wenigstens der verfluchte Molière abgetrennt werden könnte . . .

Der Enthusiast: Das wird wohl kaum ausbleiben. Daß das Werk seine heutige Form hat, liegt an seiner Entstehung. Strauß und Hofmannsthal wollten durch Bearbeitung der Molièreschen Komödie Reinhardt eine Freude machen und aus dieser Bearbeitung ist alles Herrliche und alles Hypertrophische des Werks entstanden. Jetzt aber werden die beiden großen Künstler in der schönen Unzufriedenheit, die beide immer beseelt, ihrem Traum die reinste Form geben, ihn von allem Ballast abtrennen und ihn dadurch erst zu durchleuchteter Klarheit und Erscheinung bringen. Dieses Maskenspiel, dunkel und heiter zugleich, Ahnung und Erfüllung verkündend, ist mehr als bloß eine bedeutsame Frucht unsrer Zeit. Die Musik zur „Ariadne" trägt die Gewichte des Bleibenden, die leichte Schwungkraft des Unsterblichen an sich. Aber ob sie nicht nur unsterblich ist, sondern auch ewig leben wird, hängt von der Endgültigkeit der Umrisse ab, die die beiden Schöpfer ihrem Werk geben, und davon, ob es,

abgelöst vom Schauspiel, sein eigenes Leben führen darf. Denn sonst blüht der „Ariadne" die traurigste aller Unsterblichkeiten: die der „Euryanthe".

II.

So ist es auch geworden. Die Ur-„Ariadne" hat nirgends leben und doch auch nicht sterben können. Und die „edle Unrast" der beiden Künstler hat sie doch nicht ruhen lassen; ihr Wille zur Vollkommenheit hat dem Werk eine neue Form gegeben. Ich darf mir nicht einbilden, durch meine Worte dazu beigetragen zu haben; aber doch besser als der Tondichter selber gewußt zu haben, daß er, der unersättlich im Ausprägen des vollendetsten Ausdrucks ist, die Zwiespältigkeit seiner erlauchtesten Tonschöpfung nicht lange ertragen wird — und so habe ich einer geheimen inneren Stimme des Meisters Worte geliehen und habe vielleicht dadurch doch einen unbewußten Anstoß zum Umschaffen der „Ariadne" gegeben. Ob diese neue Form ihre letzte, endgültige ist? Es ist wahrscheinlich. Ob es die vollkommenste und reinste ist, die diesem Gedanken werden konnte? Ich weiß es nicht. Weiß nicht, ob das Vorspiel, das an sich eine bestrickende Lösung eines ganz unsubstanziellen Stils der heiteren Oper bedeutet, nicht trotz seiner unglaublichen Leichtigkeit und seiner dünn hingetupften Lasuren immer noch zu viel Raum einnimmt im Verhältnis zur Oper, die es ja nicht stofflich, sondern nur zur Erklärung ihres kuriosen Stils einbegleiten soll. Und ob ein kurzer Prolog nicht noch komprimierender und präzisierender gewirkt hätte. (Ich weiß schon, daß Hofmannsthal in Vorspiel und Oper das gleiche Problem behandelt, daß der junge Komponist und der junge Bacchus Spiegelungen der gleichen Gestalt sind und daß die Gegenüberstellung der Altwiener und der antiken Barocke mit dem gleichen beabsichtigten Reiz wirkt wie die Gleichartigkeit der nur in verschiedene Zeiten gestellten Marionettentänze der hier und dort ähnlich gruppierten Lebensmasken. Worüber noch zu meditieren sein mag.) Abgesehen davon, daß das Vorspiel, so anmutvoll es die Freude jedes Hörers beflügelt, doch auch musikalisch einen Fehler hat, den es zwar irgendwie mit allen leitmotivisch gebauten Tondramen teilt, der aber hier doch noch auffallender in die Augen springt: man müßte es gleich „zum zweitenmal" hören. Man kann die vielen, sehr geistvollen Beziehungen zur Thematik der Oper und gar in den zumeist nur flüchtig anspielenden, mit dem Silberstift fragmentarisch hingesetzten Motivandeutungen dieser Orchesteruntermalung doch erst dann erfassen, wenn man die kompletten Themen der Oper kennt und ihrer Zusammenhänge bewußt geworden ist; früher können sie nicht viel sagen. Trotz alledem: es ist gut, daß Molière über Bord geworfen wurde, daß aus einer an Elefantiasis erkrankten Komödie als Anlaß zu einer Oper jetzt eine wundervoll reiche und schlanke Oper gewor-

den ist, die nicht mehr den Anlaß des Vorspiels bedeutet. Aber dieses Vorspiel ist deren Folge und daran ist immer noch irgend etwas Schiefes. Daß man dessen nicht bewußt wird, ist fast durchaus das Verdienst des Musikers. Was in beiden Stücken, im Vorspiel und in der Oper, an neuen Versuchen, an glücklichen Funden einer Lustspielmusik von morgen, an Hochflügen einer trunken aufjauchzenden Melodik, an erstaunlichen Lebendigkeiten, die alten Stilformen abgelistet werden, zu entzücken vermag, ist in seiner Fülle und seinem Geist fast unglaubwürdig. Mag sein, daß diese „Ariadne" den Faden besitzt, der aus dem Labyrinth der modernen Oper ins Freie führt.

Die Zwiespältigkeit und Zwitterhaftigkeit, die in der Vereinigung einer alten Komödie mit einer modernen, wenn auch noch so genial archaisierend stilisierten Oper von vornherein zutage trat, wird doch verständlich, und sogar beziehungsreich und aufschlußgebend für die Geheimnisse der Werkstatt, wenn man sich der Entstehung der „Ariadne" entsinnt. Es war eigentlich eine Improvisation; freilich mit der Meisterschaft und unendlichen Gewissenhaftigkeit ausgeführt, die auch das kleinste Blatt zeigt, das die Handschrift des Meisters Strauß trägt. Man erinnere sich: in den Tagen der letzten Dresdener „Rosenkavalier"-Proben war szenisch und darstellerisch noch manches nicht so, wie es die vorgerückte Zeit wünschen ließ und es gab arge Verstimmungen. Damals kam Reinhardt von Berlin herüber und in wenigen Stunden lebte alles auf der Bühne, wie es vor den geistigen Augen der Schöpfer des Werks gestanden war. Mehr: aus der stimmlich blühenden, sonst aber etwas schweren und geistig nicht sehr belebten Darstellerin der Marschallin war plötzlich eine in ihrem schmerzlich süßen, halb mütterlichen, halb erotischen Zauber hinreißende Frau geworden, die dann das Entzücken des Premierenabends und den Mittelpunkt des Werks bedeutete. Kein Wunder, daß Strauß und Hofmannsthal so herzliche Dankesgefühle für Reinhardt empfanden, daß sie beschlossen, diesen Freundschaftsdienst auf ihre Weise zu entgelten. Sie einigten sich dahin, daß Hofmannsthal den „Bourgeois gentilhomme" des Molière für die Reinhardtschen Bühnen bearbeiten und daß Strauß die Komödie mit Vor- und Zwischenspielen und reicher, begleitender Musik versehen werde. Das wäre an sich eine königliche Künstlergabe gewesen, selbst dann, wenn Strauß seine entzückend geistreiche Musik weniger verschwenderisch über das Werk ausgegossen hätte. Aber Poet und Tondichter taten noch mehr. An die Stelle der „Grande turquerie", die das Molièresche Lustspiel zur Ergötzung des Sonnenkönigs als großes Ballett abgeschlossen hatte, sollte eine kleine Oper im Stil jener Zeit kommen, auch im Stofflichen eines der beliebtesten Opernmotive der Vergangenheit gestaltend. Aus dieser „kleinen" Oper wurde die „Ariadne auf Naxos", wurde vor allem das edelste, wohllautendste, subtilste, von schwärmerischer Ekstase und reinster An-

mut erfüllte Tonwerk, das Strauß bis dahin geschaffen hatte; obendrein zu einer Dichtung, deren symbolische Kraft sich in Bildern und Worten von sinnvollster und erlauchtester Schönheit ausdrückte. Aber gerade diese Vollkommenheit wurde zum Verhängnis. Es ergab sich ein Zwiespalt. Nicht nur der äußerliche: daß die Komödie jetzt die Oper belastete, zu der die Hörer nun schon ermüdet und ohne die rechte Stimmung kamen und die wie ein überflüssiger Auswuchs an dem schlanken Leib des Tonspiels empfunden wurde. Sondern vor allem der innerliche: daß hier zusammengefügt worden war, was nicht mehr recht zusammengehörte, daß der geistige Inhalt des Stücks — und ebenso sein dramatischer Ausdruck — mit dem der Oper nicht im Gleichgewicht standen, ohne innere Beziehung waren, daß der Zusammenhang der beiden Stücke künstlich hergestellt werden mußte und also nicht überzeugend wirkte.

Hofmannsthal hat, das steht fest, in seiner Bearbeitung des Molière eine Arbeit von feinstem literarischen Reiz geleistet. Er hat breite Dialoge auf Repliken von zwei, drei schlagenden, funkelnden Sätzen gebracht, hat die Nebenhandlungen beseitigt, hat alles Überflüssige ausgeschaltet, das Ganze auf die Figur des töricht adelssüchtigen, ungebildeten und doch die Allüren kultivierter Aristokratie nachäffenden, gutmütig derben und in seiner Albernheit doch beinahe bemitleidenswerten Jourdain gestellt und alle Szenen um ihn gruppiert. Aber man wird sich kaum darüber täuschen dürfen, daß selbst dieser Extrakt nicht mehr lebendig wirkt. Gestehen wir doch ein, daß Molières erstaunliche Komödienkraft zumindest zu jenen, für die eine Straußsche Oper Wichtigkeit und Bereicherung bedeutet, nicht mehr mit dichterischer Unmittelbarkeit und fast durchaus nur mehr literarhistorisch spricht; daß Molière zu jenen Klassikern zählt, deren typenschaffendes Bildnertum doch nur mehr als Totalität bezaubernd wirkt, wenn man nämlich seine aus dem Urstoff des Allzumenschlichen geschaffenen Gestalten in der Erinnerung oder doch nur in einzelnen Szenen an sich vorüberziehen läßt. Das liegt zum Teil daran, daß die Handlung, die sich um jede dieser ewigen Gestalten gruppiert, für die meisten, sicher aber für alle, die am gleichen Abend mit Ungeduld und Spannung ein Straußsches Werk erleben wollen, über die Maßen insipid, veraltet und plump ist; daß sie vor allem fast in all diesen Komödien die gleiche schablonenhafte ist, und auch, daß alles, was darin einst als freche Ironie, als mörderischer Angriff auf soziale Institutionen und menschliche Schwächen erschreckte, heute zahm und bestenfalls wie eine Wahrheit von vorgestern wirkt. Dann aber liegt es auch an der dramatischen Technik, die fast jede dieser Figuren schon in der ersten Szene fertig hinstellt, die sie nicht durch seelische Wandlungen, durch schmerzliche oder heitere Erschütterungen treibt, und daß sie, eben in einer Handlung von solch derber Einfalt, nicht länger als eine Viertelstunde zu fesseln vermögen, wenn,

wie hier, Menschen von heute in der nächsten Stunde ihre eigenste Sprache in Klängen von magisch berückender Macht zu hören erwarten. Hofmannsthal hat offenbar das Molièresche Stück als eine Art von Maskenspiel in realer Atmosphäre empfunden und hat diesem Maskenspiel dann in der „Ariadne" eines in höheren Regionen entgegenstellen wollen. So wie er es jetzt in dem knapperen Vorspiel getan hat. „Hofmannsthals Absicht ist deutlich," schrieb damals Siegfried Jacobsohn in der „Schaubühne"; „nämlich Zeiten und Kunstgattungen und Stile und menschliche Naturelle zu kontrastieren und durcheinanderzuschütteln, bis aus ihrer Verschiedenheit und Gemeinsamkeit ein Abbild des Lebens und ein Lobgesang auf die verwandelnde, verjüngende, unerschöpfliche, göttliche, niemals ewige und gerade darum ewige Liebe entsteht." Er wollte die höhere Menschenart einer niederen gegenüberstellen; den edleren Menschen, dessen Tragik es ist, nicht vergessen zu können, während das Leben doch nur zu ertragen ist, wenn man täglich und stündlich zu vergessen vermag; und den gemeineren, der vergessen kann, es aber gar nicht braucht, weil er sich ohne Bedenken lachend in den heißen Strom des Lebens hineinwirft, das Heute genießend, ein besseres Morgen erwartend, das Gestern verleugnend, allem hingegeben, was ihn lockt und wo gegenseitiges Begehren ruft. Die von Theseus verlassene, auf der wüsten Insel Naxos trauernde Ariadne ist eine der auserwählten Frauen, die kein zweitesmal zu lieben vermögen, die — so drückt es der junge Komponist in der zur Oper überleitenden, ganz von Hofmannsthal herrührenden Szene im Molière-Stück und ebenso in dem jetzigen neuen Vorspiel aus — „die nur einem im Leben gehören und danach keinem mehr; keinem mehr als dem Tod." Den jugendlichen Bacchus, der aus seinem ersten Abenteuer mit Circe unberührt zu ihr kommt, weil ihr Zaubertrank ihn nicht zum Tier verwandeln konnte — den also das Erlebnis der Sinnlichkeit nicht zu erniedrigen vermochte — hält sie für den Todesgott, den sie ersehnt; „sie gibt sich dem Tod hin — ist nicht mehr da — weggewischt — stürzt sich hinein ins Geheimnis der Verwandlung — wird neu geboren — entsteht wieder in seinen Armen! — Darum wird er zum Gott. Worüber in der Welt könnte eines zum Gott werden als über diesem Erlebnis?" Sie, die eine unter Millionen, „die Frau, die nicht vergißt", könnte nicht weiterleben, wenn sie nicht durch dieses Wunder verwandelt, auf eine höhere Stufe gehoben würde. In der Gewißheit, zu sterben, besteigt sie des Bacchus Schiff, das sie für das des Charon hält. In der Gewißheit, in einem neuen Reich wiedererwacht zu sein, wirft sie sich an die Brust des knabenhaft schönen Befreiers — eine andre und doch sie selbst. Die muntere Zerbinetta dagegen, die im Ewig-gleichen verharrt, sich keinem Werbenden versagen will, in jedem den „neuen Gott" sieht und sich immer wieder gibt, trotzdem sie längst weiß, daß es immer wieder dasselbe Erleben

und Enttäuschtwerden gilt — Zerbinetta und ihre vier Liebhaber, die als Commedia dell'arte-Figuren so unvermittelt keck in die Handlung der Opera seria hineinspringen, erst, um die verzweifelte Ariadne zu trösten, schließlich, um spöttisch scheinbar Recht zu behalten, weil sie auch in Ariadnes Erlebnis nur ihr eigenes alltägliches erblicken und das Hohe darin nicht sehen, stellen die niedere Welt dar, die mit der höheren nur durch das Nichtverstehen — und sonst durch nichts — verbunden sind. Denn ihr Rechtbehalten ist doch nur Ahnungslosigkeit. (Wie übrigens das meiste Rechtbehalten nur für seine eigene Stufe Geltung hat.) Beiläufig bemerkt: jene Szene in der Molière-Bearbeitung, in welcher der Komponist, verzweifelt durch Jourdains Befehl, der Zeitersparnis und der sichereren Unterhaltung der Gäste wegen die Opera buffa gleichzeitig mit der wahrscheinlich doch sehr langweiligen Opera seria zu spielen, seine Intentionen ausspricht, ist die reizvollste und feinste in der ganzen Arbeit und es liegt eine allerliebste Ironie darin, daß ein künstlerisch-symbolischer Einfall, wie der des Ariadne-Spieles durch die barbarische Laune eines banausischen, pöbelhaft kunstfremden Idioten motiviert wird. Eine Ironie, deren Schärfe in dem neuen Vorspiel schon dadurch nicht so deutlich, wenn überhaupt fühlbar wird, weil hier der „Mäzen" gar nicht leibhaftig auf der Bühne erscheint. Übrigens: sollte dieser reiche und dumme Wiener Mäzen nicht Faninal heißen? Er sähe ihm ähnlich; freilich dürfte sein Schwiegersohn Oktavian und die Gräfin Rofrano, seine Tochter, nicht unter den Gästen sein . . . Sicher ist, daß die verlarvte Bedeutsamkeit dieser Lebensmasken — trotzdem sie nicht dramatisch lebendig werden, abstrakt bleiben und nur in herrlich geformten Worten zu jedem artistischen, kaum aber intensiv zu einem seelischen Gefühl sprechen — eine geistige Atmosphäre schafft, die mit der der Komödie in keinem Einklang mehr steht und daß obendrein, eben durch die blutleere Leblosigkeit dieser unwirklichen, nur „bedeutenden", aber nicht „seienden" Gestalten, im Gegensatz zu der realen Vitalität der Molièreschen Hauptfiguren, die Empfindung einer Zwitterhaftigkeit entsteht, die trotz der außerordentlichen Gelegenheiten, die der Dichter dem Komponisten gegeben hat, und trotz der überwältigenden Erfüllung dieser Gelegenheiten, trotz der lodernden, wunderbar blühenden, sternenkreisenden Musik der ernsten Szenen, trotz der hinreißenden Heiterkeit, Schelmerei und Bosheit der burlesken um so peinigender wird, je leidenschaftlicher man diese Musik lieben gelernt hat.

Das müssen die beiden Künstler schließlich selbst gefühlt haben. Strauß hat sich jahrelang auf das heftigste gegen jede Umgestaltung des Werks gewehrt. Begreiflich, wenn man bedenkt, wie unerträglich ihm von jeher alles war, was irgend wie eine Konzession wirken konnte — und sicher auch aus dem Gefühl von Andacht heraus, das jeder Künstler für das Wun-

der des ersten Einfalls hat, für die unberührte, reine Stunde, in der die schöpferische Phantasie zum erstenmal ihre gebieterischen Visionen zu festen Umrissen bannt. Er hat sich durch den rein praktischen Einwand, daß die wenigsten Theater ein Schauspiel- und ein Opernensemble von den hier geforderten Qualitäten vereinigen, ebensowenig zu einer Umformung bestimmen lassen, wie durch das immer wieder geäußerte Bedenken, daß die vorangehende Komödie die Empfänglichkeit der Hörer für die Oper lähme. (Wobei es auch wieder einmal klar wird, wie dieser „smarte Geschäftsmann" und „raffinierte Rechner" Strauß seine materiellen Interessen wahrt. Manchmal ahnt man doch, wozu Maschinengewehre gut sein könnten.) Aber er muß endlich jene Zwiespältigkeit, die den erhofften Organismus dieses Doppelwesens schädigt, doch stark empfunden haben und nach langem Zögern hat er sich zu dem Versuch dieser neuen, im übrigen mit sehr einfachen Mitteln herbeigeführten Fassung entschlossen.

Mit einfachen Mitteln. Denn die Hauptsache war ein Negatives: die entschlossene Weglassung der Molièreschen Komödie. Dann galt es ja nur, die seltsame Stilmischung in der Oper selber zu motivieren. Das hat Hofmannsthal auf das naheliegendste gelöst; er hat jene zur Oper überleitende Szene, von der eben vorhin gesprochen wurde, zu einem Prosavorspiel ausgeweitet, das natürlich jetzt nicht bei Monsieur Jourdain spielt, sondern in dem Hause eines ungenannten, überaus reichen, überaus ungebildeten und überaus protzigen Wiener Mäzens, der den jungen, in der Erwartung der Uraufführung seines Erstlingswerks fiebernden Komponisten schon dadurch zur Verzweiflung bringt, daß er die unmittelbare Aufführung des Zerbinetta-Stegreifspiels nach der „Ariadne" anordnet, aber zur Raserei, weil er auch dies schließlich umstößt und die gleichzeitige Aufführung beider Stücke befiehlt. Den ratlosen, niedergeschmetterten Jüngling weiß die anmutig-kluge, gutherzig erfahrene Sängerin der Zerbinetta zu beruhigen und ihn in einem kleinen Liebesduett von prachtvollem, echt Straußschem Schwung zur Einwilligung in die Verstümmelung seines Werks zu bringen — neben der hinreißend aufflammenden, feierlich strahlenden Hymne an die Musik, die der junge Tondichter dann anstimmt, das schönste Stück dieses Vorspiels. Die drolligen Gestalten des zynischen Tanzmeisters und des schäbig weltklugen Musiklehrers, die Eifersüchteleien zwischen Primadonna und Tenor und wieder dieser beiden gegen die Gruppe der Stegreifspieler waren schon in der früheren Fassung angedeutet; hier kommen noch die Lakaien, der grotesk würdevolle Haushofmeister, ein aristokratisch geckenhafter Offizier dazu, die das Ganze beleben. Ein im Ton außerordentlich echtes und sehr amüsantes Zeitbild, in das die närrischen Eitelkeiten und Seltsamkeiten der Theaterleute lustig hineinverwoben sind.

Die Oper selbst ist ja fast die gleiche geblieben. Sie bedeutet den entscheidenden Schritt vom Symphonischen weg zum Gesanglichen, zur gerundeten, ganz sich auslebenden Melodie. Eine Rückkehr? Ein „reuiger Sünder"? Die „Frau ohne Schatten" hat Antwort darauf gegeben. Wer diese „Einfachheit" näher betrachtet, wird sie bald kurios kompliziert finden; wird sehen, wie der natürlichste melodische Fluß erreicht werden kann, ohne daß irgendwer der diffizilen Harmonik, der feinen Modulationsschritte gewahr wird; so unmerklich, mit solch sanft streichelnder und fest ordnender Juwelierhand ist hier alles ausgeschliffen, durchbrochen, geschmiedet, à jour gefaßt. Dazu ein Humor in den Teilen der Buffokomödie, der wieder einen ganz neuen Ton, eine Tanzschrittparodistik, die Ironie einer pervers gewordenen Banalität hat, die ganz bezaubernd lustig, boshaft und überraschend wirkt. Man weiß ja, daß man Strauß am wenigsten trauen darf, wenn er sein braves Gesicht macht. Und wirklich gehen innerhalb dieser geschlossenen Formen Dinge vor sich, daß bei ihrer Entdeckung den „Gesitteten" die Haare zu Berge stehen müßten . . . Und in den Ariadne-Szenen selbst: ein Strömen, ein Glühen, ein Rausch in einer Melodik lieblich ernster Exaltation. Die aufgepeitschte Erregung des Dialogs ist dem langen Atem, dem breiten Sichaussingen gewichen. Man kennt diese Melodik bei Strauß, diese in weiten Intervallen aufschwingenden, durch nachdrängende Triolen bewegten, heftig auffflammenden und schwelgerisch niedersteigenden Linien; aber er hat diese Linie nie vorher so rein gezogen, diese Melodie nie so leuchtend warm zu Ende gesungen.

Ihre Wirkung, die fleckenloseste, die er geübt hat, ist vollkommen die der reinen Musik. Die dramatische schweigt. Ich habe die Empfindung: ein Vokalkonzert im Kostüm. Ich bedarf der Szene nicht, ja sie stört mich eher in ihren Barock-Velleitäten — ich schließe die Augen und öffne die Seele so weit ich kann, um die edlen Worte und die erlauchte Musik über sie hin- und tief in sie hineinfluten zu lassen. Ariadne, die Gestalt, das dramatische Schicksal — all das geht mich im Grunde nichts an. Der Musiker spricht; und ich werde heiß. Der Dramatiker bleibt stumm. Das macht: die „Ariadne" ist ein Maskenspiel, bringt abstrakte Symbole auf die Szene, singende Figurinen, die nicht sind, sondern bedeuten. Hofmannsthal ist vielleicht niemals tiefer in die Gleichnisse des Lebens hinabgetaucht, aber er war auch niemals weniger Dramatiker. Man sieht Sinnbilder des Daseins, die das Hohe und Niedere aller Existenz verkörpern, hört Sinnsprüche und parabolische Lyrik, Metaphern des Daseins in Wort und Ton — und sehnt sich nach einem unmittelbaren menschlichen Laut. Man hat wohl zuvor welche gehört: im Vorspiel, mit dem diese Oper verkettet, aber doch nicht vereint ist, weil keine wirkliche Beziehung zwischen den beiden Werken waltet, nur künstlich ein äußerlicher, nur ideell ein innerlicher

Zusammenhang hergestellt ist. Der Prolog auf dem Theater steht in gleicher Art zum „Faust" im Verhältnis: es ist Werkstattkult und Plakatierung des Gedanklichen, nicht „Bestandteil" des Dramatischen. Und ist in seinen Maßen doch proportionaler eingeordnet.
Das Ganze wird immer von den Wenigen geliebt werden; das Bacchus-Duett wird immer eine köstliche Schönheit, der in Pracht und Glorie aufrauschende reinste Ausdruck des Straußschen Wesens, das Ergebnis der besten Stunden dieses Künstlerlebens sein; Ariadnens Trauer immer sein edelstes Bekenntnis zu weiblicher Hoheit, die Buffokomödie immer die deliziöseste Sublimierung seiner sonderlichen Art heiterer Geistigkeit und ironisch anmutiger Skepsis. Aber es wird nur zu den Künstlern des Empfangens reden, denen die Träume des Ohrs und der Seele mehr zu sagen haben als äußeres Erleben. Und ihrer sind nicht viele.

III.

So oft ich das Vorspiel zur „Ariadne" höre, verfolgt mich ein wunderlich rationalistischer Gedanke. Der junge Komponist, der gleich Bacchus durch ein flüchtiges erstes Erlebnis mit Circe-Zerbinetta geht und seine Ariadne durch Töne erlöst, der, gleich Ariadne, unverstanden von den Geschöpfen des Alltags, mitten im Ozean des Lebens die wüste Insel seiner seelischen Einsamkeiten bewohnt — dieser ganz reine und liebenswerte Knabe hat die Musik zu der Opera seria geschaffen und leidet bitterlich unter der Nachbarschaft des gemeinen Buffospiels, das schließlich gar die fremde Schönheit seines Werks und die taumelnden Abendfalter seiner in letzter Sonne glühenden Melodik zu versprengen und sich frech in ihr Innerstes einzunisten droht. Wer aber ist der Komponist dieser Buffoszenen, die ja das Wappenzeichen der gleichen Meisterschaft trägt wie die Musik der ernsten? Denn so weit ist Strauß in seiner Selbstverleugnung doch nicht gegangen, daß er, über die Andeutung des musikalischen Barocks, eines Poussin-Stils der Tonsprache hinaus, die Unvollkommenheiten, das wirre Suchen, die Hypertrophien und das stammelnde Ungestüm eines genialen Sechzehnjährigen in der „Ariadne"-Musik mitgestaltet hätte. Sie ist ewig jung, aber nicht jugendlich, kann nicht altern, weil in ihr — und nicht nur der „Enthusiast" empfindet so! — Kräfte der Unsterblichkeit leben, aber sie ist fern von aller trüben Glut und dem schlackenvollen Guß der künstlerischen Gärungszeit. Ihre Glocken schwingen rein und voll und unter den süß duftenden, sonnenheißen, prall glänzenden Früchten, die sie auf goldenen Schüsseln darbietet, ist keine einzige herbe, grüne und unreif harte — um durch zwei scheinbar völlig unzusammengehörige Gleichnisse schon das Wesensverschiedene der in diesem Werk ineinanderverschränkten Musikstilarten anzudeuten. Wer hat die Zerbinetta-Arienvitrine aufgestellt — denn es sind vielerlei Arien in einer: Museums-

stücke „aus der Zeit" oder besser aus den Zeiten seit Pergolese, Cimarosa, Gluck und Hasse bis Strauß; und doch alle Straußisch vom ersten bis zum letzten Takt. Wer hat die Quintette, wer das mit einem Fragonard-Pinsel gemalte Liedchen des Harlekin gemacht? Soll diese Musik, im Gegensatz zur „seriösen", als Improvisation gedacht sein? Aber sie ist ja viel minutiöser, viel gebundener im thematischen Rädergetriebe dieses subtilen melodischen Präzisionsuhrwerks als die fessellos flutende der Ariadne und des Bacchus! (Die Elementarwesen stehen in der Mitte.) Hat der „Musiklehrer" sie heimlich komponiert und hat er auch deshalb seinem Zögling gegenüber ein schlechtes Gewissen, das der Künstler in ihm dann wahrhaftig nicht zu haben brauchte? Oder war hier die Lust an blitzblanken Formen, an den Vollkommenheiten des technischen Handwerks, am durchgeistigten Spiel des Konstruktiven und am zufallsentrückten, unbeschwerten Arabeskensymbol für all die ausgelassenen Spiegelfechtereien von Witz und Laune einmal bei Strauß stärker als die Lust an der intellektuellen Logik der Tongestaltung, die hier viel eher das lose Hingeworfene, Zufallsbedingte, Formenlösende einer flüchtigen und gutartig-spöttischen Stegreifmusik als das kombinatorisch Regelmäßige eines thematischen Kaleidoskops verlangt hätte?

Gewiß, lauter sekundäre Fragen, wenn sie auch nahe an das besondere Wesen dieser nicht im Zwitterstil der ineinandergeschobenen Musikspiele, den schon Pergolese kennt, sondern in ihrer Sternenhöhe und ihrer sublimen Heiterkeit und Schönheit einzigartigen Schöpfung heranführen. Sekundär; denn nochmals: als Stofflichkeit geht mich die „Ariadne" nichts an, ihre abstrakte, skeletthafte Schematik läßt unmittelbar anteilnehmende Wärme und Verbundenheit nicht aufkommen und nicht nur die verlassene und verwandelte Ariadne und der an ihr und dem Wunder ihres todbereiten Nievergessens zum Gott werdende Bacchus, beide bestenfalls Symbole von Lebensformen, aber keine atmenden Geschöpfe, bleiben mir ziemlich gleichgültig. Ebenso die aus derberen Organen gebildete Zerbinetta, die viel zu sehr kostümierte Dogmatik des „Weibchens", aber selber kein Weibchen und kein Weib persönlicher Art ist, von unvergeßlicher koketter Verschlagenheit und reizender Treulosigkeit; nur ein Begriff, kein Sein. Von den Figuren der Stegreiftänze und -gesänge gar nicht zu sprechen, die nicht einmal solche Begriffe sind, keine Abarten des Typus Mann, keine Abspaltungen der Formel „Liebhaber" — sondern Schlagschatten von Worten, ausgestopfte Garderobestücke, ohne Physiognomie und ohne Leben. Masken. Das sollen sie ja sein? Möglich. Nur daß es eben doch auch in solch einem Mummenschanz der Daseinssymbole entscheidend ist, wer hinter der Maske steckt. Gewiß: das schöne Unding „Oper", diese Paradoxie der Verschmelzung des Unverschmelzbaren, des Zum-Ganzenverketten des Fragmentarischen, dieser Vorwand des Dramatischen als

Anlaß zu Musik, dieser Vorwand der Musik als Anlaß zu Spiel und Schein, die doch zu Wesenssinn und Wahrheit werden müssen, wenn wir sie ertragen und nicht nur als Befriedigung von Schaulust und Hörlust, sondern als Aufrufen des inneren Menschen empfinden sollen — also als Kunst und nicht nur als Luxus und Amüsement — dieser reizende Widerspruch bedarf gewiß nicht der dramatischen Ausführlichkeit, die durch das Vorbild Richard Wagners und seiner deutschen Gründlichkeit und Gewissenhaftigkeit von mißverstehenden Nachkommen noch durch Übermotivierung und Psychologie, also durch alles, was der Musik vorbehalten bleiben soll, überladen worden ist. Es bedarf nicht einmal der Schönheit des Worts im andren Sinn als dem der nur dem Künstler bewußten Vollkommenheit. Denn es wird von der Musik verschlungen und bleibt, von seltenen Einzelfällen abgesehen, sogar im Fall des Verständlichwerdens bestenfalls im Unterbewußtsein des Hörenden haften, wird kaum jemals im bewußten Genießen und Sinnempfinden perzipiert. Ja, das Wort kann — immer nur in seiner Verbindung mit dem Ton — zur Gefahr werden, wenn es in seinem Vollklang zuviel Musik hat, um dann noch die musikalische Ergänzung zu vertragen, und wenn es so schwer beladen mit Sinn und Gleichnis ist, daß die selbstherrliche Metapher über die Musik hinausgreift und sie dadurch schwächt. Eine Gefahr übrigens, die gerade Strauß immer in bewunderungswürdiger Weise überwindet. Aber sie ist deshalb nicht weniger da und ist eben in der „Ariadne" immanenter als jemals. Es ist also gewiß gerade für die Operndichtung die primitivste Ballung der szenischen Vorgänge, die einfachste Linie der „Handlung" das Wünschenswerteste — doch es ist sicherlich ein Verkennen ihrer Notwendigkeiten, wenn nur die Maske übrig bleibt und der Mensch, den sie gleichsam „verallgemeinern" soll, einfach weggelassen wird, wenn die mathematische Gleichung an die Stelle des Gleichnisses, die Formel an die Stelle der Form tritt. Und immer wird der Gestus das Primäre bleiben, die Sichtbarkeit des Szenischen die „Hörbarkeit" des Musikalischen (und des dichterischen Worts) begründen müssen. Eine dramatische Handlung für Musik wird — auch abgesehen von der Erwägung, daß der Klang ein Moloch ist, der das Wort in doppeltem Sinn verschlingt, in dem der rein akustischen Verständlichkeit und in dem seines Aufgehens im höheren Element ihrer Symbolik — rein pantomimisch zu erfassen sein müssen, wenn sie überhaupt Musik vertragen und doch noch als künstlerischer Wesensfaktor mitspielen soll. Wenn das Spiritualistische nicht mehr Atmosphäre des tondramatischen Kunstwerks bleibt, sondern zu seiner Wesenheit wird, hört es auf, eines zu sein. Die Verwechslung der Bühne mit dem philosophischen Seminar ist die schlimmste Gefahr, die der Oper von heute, die Verwechslung von Verinnerlichung und Unsinnlichkeit das schlimmste Mißverständnis, das den (ach, so übergebildeten, ach, so überkultivierten) Tondichtern von heute

droht. Pfitzners „Palestrina" ist Verinnerlichung; aber im Fehlen des Mimus, des äußerlichen Reliefs der Szene und in der mehr ideellen als sinnfälligen Verknüpfung der Aktfolge schon an der äußersten Grenze der dramatischen Möglichkeit. Vergessen wir denn, um des Himmels willen, wirklich ganz, daß wir Theater spielen? Im Festspielhaus ebenso wie im Opernhaus? Daß das Theater Schauspiel und nicht nur Hörspiel ist? Daß die starke Attitüde, der bildhafte Moment, die hervorspringende „Situation" der unmittelbare und unvergeßliche Eindruck und die lyrische Abschweifung, das Ausströmen der Gefühle der mittelbare ist, seine Folge und Erfüllung? Und: daß der Affekt der Gebärde und der Musik nur dann zum bloßen Effekt wird, wenn wieder nur ins andre Extrem gerannt und Geistigkeit und Emotionelles ausgeschaltet, wenn wiederum das Theater mit der Jahrmarktbude und dem Panoptikum oder auch nur mit dem Kino verwechselt wird? So widerwärtig roh und abscheulich die Folterkammermusik einer „Tosca" oder die verlogenen Filmgrellheiten der „Toten Augen" sind, so falsch und dem Sinne des Dramatisch-Musikalischen widersprechend ist das literarisch-artistische Ausschalten des Visuell-Sensualistischen. Das brokatene Kleid des Worts, im Tondrama an sich ein schöner Überfluß, wird zur Hinfälligkeit im wahren und übertragenen Verstand, wenn der Dichter das Gerippe statt des Körpers gibt, und kommt wiederum aus einem Mißverständnis der Funktion der Musik. Denn die Musik soll nicht dem Gerippe den Körper, sondern dem Körper die Seele geben. Man denke an den „Tristan", der ja vielleicht der Anlaß dieses Irrtums war, weil hier die ungeheuere Erschütterung durch die ganz ins Seelisch-Innerliche gedrängte Handlung und die herrliche Breite der lyrisch-ekstatischen Abstraktionen bei raschester und nebensächlicher „Erledigung" der realen Vorgänge ganz an eines vergessen macht: daß all dies eben nur deshalb derart überwältigen konnte, weil die Erinnerung des Geschauten während des Sichlösens der fast unerträglich aufgestauten Spannung all das bloße Tonwerden motiviert und mit inneren Abbildern begleitet. Tristan am Steuer, Isolde und der Herre Tristan Aug' in Aug', das Kredenzen der Giftschale, Isoldens Winken mit dem wehenden Schleier, Brangäne auf der Warte, die Fackel, der wunde Mann unter dem Baum, den treuen Kurwenal zur Seite, der Hirt, mit müden, alten, von der runzeligen Hand überschatteten Augen auf das öde Meer hinausblickend, Isoldens Liebestod — geben nicht diese unerhört einprägsamen, alle Geschehnisse auf unvergleichlich schöne Sichtbarkeiten konzentrierenden Augenblicke dann auch dem schwelgerischen symphonisch-gesanglichen Ausschwingen, ja sogar den Weitschweifigkeiten (bei freilich niemals stillstehender „innerlicher Handlung") ihre Notwendigkeit und Begründung und sind sie es nicht, die dem Empfangenden die rechte Ruhe ohne Ungeduld im Miterleben dieser rein gefühlsmäßigen und vergeistigenden Un-

sinnlichkeiten verleihen? Aber Innerlichkeit ohne Äußerlichkeit: das kann Philosophie sein, Mystizismus, Lyrik, Dogmatik, Literatur — Dramatik ist es nicht. Und nicht einmal Symbolik; denn auch hier wird ein Sinnliches für ein Geistiges gesetzt werden müssen.

Hier ist mein stärkster Einwand gegen den Dramatiker Strauß, den ich immer wieder bejahen, immer wieder bezweifeln muß, das entscheidendste Argument gegen den Theatraliker, der er nie war, und zugleich das stärkste Zeugnis für den Musiker, der gerade dort, wo die Gebundenheiten des Wirklichen aufhören und nur mehr gleichsam das „Thema" des Stofflichen angeschlagen, aber kaum mehr seine Realisierung in Gestalt und Aktion gegeben wird, in die reinsten Gegenden seiner Tonwelt entführt: in der „Ariadne" und auch in der „Frau ohne Schatten", die nicht im gleichen Sinn bloßes Schönbartspiel und Schema ist, aber auch der dramatischen Attitüde, der Plastik des Mimischen entbehrt, fast ganz auf das Wort, nicht auf die deutliche Gebärde gestellt ist und dadurch (und durch nichts andres) dem unvorbereiteten Hörer schwer verständlich ist. Vorläufig wenigstens, so lange die Menschen nicht gelernt haben werden, wofür Strauß freilich der beste Lehrmeister ist: mit den Ohren zu sehen. Aber kaum jemals hat er ein solches Hochfluten ohne Gewaltsamkeit, solche Fülle und Schönheit eines inneren Überströmens, solche Reinheit und Kraft der inspirierten Melodik erlebt, wie in diesem Kammermusikwerk mit Gesang, das sich eine Oper nennt und „Ariadne" heißt.

IV.

An dieser Oper ist in ihrer Neufassung — glücklicherweise! — fast nichts geändert worden. Noch immer entzückt die Genialität, mit der Strauß diese Masken des höheren und niederen Lebens in höherer und niederer Musik widerspiegelt: als lautgewordene Stimmen einer Lebensmacht, als Ausdruck eines Weltgefühls. Die zur „Ariadne"-Handlung, aus allem Zeitkolorit einer Antikbarocke mit Schönheitspflästerchen, Puderperücken und Reifröcken entfliehend zu jenem schwelgerischen Aufwärtsfliegen, dem Hell- und Hellerwerden, dem Glühen und Drängen, das kaum einem andren als Strauß zu eigen ist. Und die zur Zerbinetta-Burleske, die, ich wiederhol' es, den Alltag und seine Konvention, seine Gedankenlosigkeit, Oberflächlichkeit, Banalität und die Gemeinplätze seiner Empfindung verkörpert und die mit den ironisch kostümierten Verlogenheiten der konventionellen Opernformen, mit der Gedankenlosigkeit und Oberflächlichkeit ihrer Virtuositäten, den Gemeinplätzen der Koloratur und all den Banalitäten, die zur Freude der Habitués werden, diesen Alltag musikalisch ausdrückt. Noch immer entzückt die unbefleckte Reinheit dieser Musik, die sich hier ganz ins Objektive erhebt (und doch so sehr „Strauß" ist wie vielleicht keine andre), die, weil sie Typen zu gestalten hat, auf all die Einzel-

heiten der Charakteristik, der Tonmalerei, des illustrierenden Details verzichtet, und die weit und edel gezogene Linie einer bezaubernden, delikaten, wunderbar gegliederten Melodik von reichem Faltenwurf, die eine trotz aller subtilen Modulationen und tonalen Reize doch einfache, fast durchaus diatonische Harmonik festhält, in der man die kleinen Wüsten inmitten all der blühenden Oasen, die selbst in der „Elektra" (Schluß der Klytämnestra-Szene) und im „Rosenkavalier" (Duell- und Wirtshausszene) zu finden sind, nicht mehr entdecken wird. Noch immer stimmen die 36 Solisten dieses Kammerorchesters die reizvoll archaisierende Ouvertüre an, wölbt sich der ernste und stolze Bogen von Ariadnes Monolog, flüstern und weben die lieblichen, seelenlosen Naturlaute in den Stimmen der Dryade, der Najade und des Echo. Zerbinettas große Koloraturarie, dieses Prunkstück parodistischer Virtuosität und mutwilliger stilistischer Persiflage, ist um einen Ton tiefer gelegt und ein wenig zusammengezogen. Zusammengezogen ist auch das zweite Quintett — „Eine Störrische zu trösten" — das jetzt erst in seiner launigen Anmut und Keckheit ganz zur Geltung kommt. Zerbinettas Ankündigung des Bacchus ist ganz weggefallen und mit ihr eine der einst fühlbar gewordenen Längen des Werks. Der lebhaft hinwehende, rufende entzückt ansteigende Gesang der drei Elementarwesen, in denen plötzlich irdische Weiblichkeit aufzubrennen scheint, leitet weit natürlicher und vor allem weit edler zu des jungen Gottes Erscheinen über. Auch Zerbinettas Epilog und der Tanz ihres vierblättrigen Hofstaats ist weggefallen. Nur in zwei spöttischen Zeilen, die in ein plötzliches seliges Schweigen des Bacchus und der Ariadne — nur vielleicht allzu unbemerkt und leicht überhörbar! — hineinklingen, behauptet sie ihr scheinbares Rechtbehalten, das doch kein Rechthaben und nur ein Nichtverstehen bedeutet. Wodurch zweierlei erreicht wird. Etwas Fragwürdiges: daß das Zerbinetta-Spiel in seinem sprudelnden Übermut und seinem einzigartigen, graziös ausgelassenen Humor jetzt ein einheitlich geschlossenes, einmaliges Intermezzo geworden ist und daß dadurch allerdings die adelige große Linie der „Ariadne"-Handlung nicht mehr als einmal zerrissen wird, dafür aber die Buffoszenen allzu massiv zusammengeschoben werden, statt in fortwährend wechselndem Widerspiel die Opera seria zu überfunkeln. Und ein fragloser Gewinn: daß das Werk mit dem entrückenden, gleich lohenden Sonnen höher und immer höher steigenden Zwiegesang Ariadnens und Bacchus' schließt und nicht Zerbinettas triviale Weisheit das letzte Wort behält, ihre graziös verspielte Arie nicht den Ausklang bildet. Sondern ein Dutzend neu komponierter, die Thematik des Vorangegangenen steigernder Takte, die in aufrauschendem Prangen jenes In-die-Sterne-versetztwerden zu einem endgültigen machen.

Das Vorspiel, das in andren, lebensnäheren Regionen vor sich geht, korrespondiert im Stofflichen (und folgerichtig auch im Thematischen) mit der Oper. So daß bei der Neugestaltung des ganzen Werks nur wenige Stellen nach eigener Motiverfindung verlangten. Die eigentliche Neuschöpfung liegt im stilistischen Verfahren, in dem bisher kaum gekannten Aquarellieren, einem ganz dünn aufgetragenen, nur andeutende thematische Striche ziehenden Orchester und dem unglaublich leicht beflügelten musikalischen Sprechton, der halb melodisch, halb melodisierend, die Musik der gesprochenen Rede gleichsam (im chemischen Sinn) suspendiert und ihr dabei vollkommen die ungezwungene Lebhaftigkeit und Natürlichkeit des Worts läßt, ganz ohne die retardierenden Gewichte, mit denen sonst der Gesangston das Wort belastet und es hinschleifend zu Boden zieht. Die musikalische Miniaturistik im Charakterisieren durch kleine, frappante Züge feiert hier Triumphe; die Nebenfiguren des erbitternden Lakaien und des künstlerstolzen Theaterfriseurs stehen in ihrer fabelhaft sicheren Konturierung in knapp skizzierenden Linien ebenso fest da, wie die wichtigeren des Tanzmeisters und des Musiklehrers, der Primadonna, des Tenors und der Zerbinetta und gar die des in köstlicher Grandezza aufgeblähten Haushofmeisters, der selber gar kein Mensch mehr ist, nur noch Echo und Schatten seines „gnädigen Herrn", und in dessen Wesen daher auch alle Musik so vertrocknet ist, daß er zur Gesangslosigkeit verurteilt ist und daß nur das Orchester in einer Thematik von unterhaltsam aufgeplusterter, leerer und pompöser Würde seine herablassend hochmütigen, distanzierend geringschätzigen gesprochenen Anordnungen begleitet. Aber die ganze Liebe des Tondichters gehört seinem kleinen Komponisten, den er noch liebenswerter jung hinstellt als seinen gräflichen Knaben Oktavian; unverdorbener, kindlicher in Vertrauen und Enttäuschung, unberührter vom Schmutz des Lebens und für Einsamkeiten und Schmerzen aufgespart, von denen der andre niemals wissen wird. Man fühlt auch hier: Abglanz der eigenen Jugend, nachsichtiges Lächeln über töricht schöne Träume früher Jahre, Nachklang aus den wunderbaren, ungewissen Zeiten hoffnungsfrohen und schwermütigen Gärens, abwehrender Unberührtheit und süßer Unerfahrenheit — und beinahe ein bißchen Neid dazu, auf die herrlichen inneren Stürme dieses reinen Wesens, im Gegensatz zu der windstillen Geborgenheit seines damaligen Musizierens in friedsamen Gesetzen der Gesittung, in deren Luftleere die Flammen des Dramatischen nicht aufschlagen konnten. Wirklich berührt es eigentümlich, daß sich der Dramatiker Strauß so spät gemeldet hat; von ungestümen Opernversuchen seiner Jugend ist nichts bekannt. Der Gedanke eines „Till Eulenspiegel", dessen Dichtung von Strauß entworfen worden war, hat dann zu dem Geniestreich seiner symphonischen Dichtung geführt. Auch aus den Plänen der Münchener Zeit, aus einer Flohpantomime, die Wedekind für ihn auf-

gezeichnet hatte, aus Bierbaums artistisch reizvollen, aber doch allzu weichlichen, literarisch-bilderbuchhaften Musikspielen, dem Lobetanz und der Guggeline, die dann von Thuille komponiert wurden, ist nichts geworden und konnte nichts werden. Die bittere Enttäuschung des „Guntram" zeigt, in welch andren Distrikten Strauß damals und wohl auch früher heimisch war. Vielleicht ist auch von diesem Gefühl des lieblosen Mißhandeltwerdens etwas in die Gestaltung dieses von Dichters und Musikers Gnaden so reich beschenkten knabenhaften Künstlers geflossen, dessen wundersam reine Vision so schmählich durch die Ahnungslosigkeit der satt und frech Behaglichen besudelt werden. Ein Menschenkind von anziehendster Unschuld; auch durch die weniger ungeduldig vordrängende Erotik von den ausbrechenden und den überwundenen Pubertätsfiebern der Cherubin und Quinquin unterschieden und in eine höhere Atmosphäre gesetzt. Ihm gehören auch zwei der drei wichtigen neuen Motive und Melodien an, die der Inspiration für dieses Vorspiel abgewonnen werden mußten. Gleich das erste der Orchestereinleitung (oder vielmehr das zweite, denn die beiden Einleitungsakte „gehören" dem Haushofmeister!) ist sein Porträt: ein wenig an das erste des „Rosenkavaliers" mahnend und gleichzeitig von fast Schumannschem Aufschwung. Und nach diesem kurzen, feurig bewegten Stück, in dem schon der herrliche Duettschluß der Oper erklingt, fliegen diese Szenen, von den lebendigsten und witzigsten Orchesterglossen begleitet, in jenem geistreichen, leicht beschwingten Dialogtempo hin, das noch keiner außer Strauß getroffen hat. Aus der früheren Schauspielmusik zu Molière ist fast nichts verwendet. Die erste Arie der „Sängerin" aus der Prosakomödie klingt auf, während dem Komponisten im Ärger über die Lakaienfrechheit ein neuer Einfall kommt; der Schluß des Liedchens kehrt wieder, während der junge Musiker diesem Einfall nachsinnt, und dann singt er dem Lehrer die ganze Arie vor, die etwas Goethesches der Melodik hat; und eine Ariette des Tanzmeisters ist fast identisch mit einer Stelle der Dinermusik. Dafür aber sind die verschiedensten Themen aus der „Ariadne", vor allem das des schalkhaft humorvollen, zuerst in Moll einsetzenden F-Dur-Quartetts (beziehungsweise Quintetts) der Stegreifspieler, die leichtfertig-anmutigen Motive der Zerbinetta, dann aber auch das überirdisch flutende Duett Ariadnes und des Bacchus (mit dem Quartett als Kontrapunkt, während der Komponist gegen die Entweihung seines Werks spricht), Ariadnes feierlich ernstes Todesmotiv, das Thema des Ouvertürenallegros (wenn der Titel der Oper genannt wird) auf das Geistvollste in diesen zwischen Sprechton und Melodie gehaltenen, in köstlich leichtem Lustspielton hinwirbelnden Dialog verwoben. Thematisch neu erfunden aber sind das Präludium, dessen jugendvoll beschwingte Motive gleichfalls zum orchestralen Gerüst gehören, der melodisch breite, süße und heiße Zwiegesang Zerbinettas und des jun-

gen Musikers und dessen enthusiastisch auflodernder Hymnus auf seine Kunst — beide trotz ihrer Kürze den schönsten Teilen der „Ariadne"-Partitur selbst ebenbürtig.

Ich habe die Linien des Werks in seinen Hauptumrissen nachzuzeichnen versucht. Wer mehr will, die einzelnen Themen und ihre Zusammenhänge und Umbildungen zu betrachten, mag vor allem Leopold Schmidts vortreffliche und genaue Einführung in die „Ariadne" vornehmen und dann mir ins Detail der wesentlichen Einzelheiten folgen, die ich, mehr anführend als analytisch, festhalten möchte. Der, dem derlei objektiv überflüssig oder subjektiv uninteressant ist, kann sich an dem bisher Gesagten Genüge sein lassen und die folgenden Seiten überschlagen, die ja ebenso wie die adäquaten Partien der anderen Abschnitte, nur denen helfen und Anregung bringen wollen, denen diese Musik es wert erscheint, an der Hand des Auszugs oder der Partitur all dies blühende Motivgetümmel zu verfolgen. Wobei mir hier, wie überall, nicht am Theoretisch-Technischen gelegen ist und auch nicht am philologischen Nachspüren jeder Themenwiederholung, sondern vor allem am Aufzeigen der inneren Beziehungen. Unheilbares Hermeneutentum . . .

Die Orchestereinleitung: „Sehr lebhaft und heiter", im Paukenwirbel und den gespreizten Quartenschlägen steht der würdige Haushofmeister mit der Allongeperücke und dem hohen, knaufverzierten Stab da (1); dann das hochgemut jugendliche, hoffnungsfroh aufschnellende Thema des jungen Komponisten (2 — die Quartenschläge und die pochenden Achteldreiklänge weiter dazu; geschäftig erregte Feststimmung im Hause des Wiener Mäzens). Ein zweites Motiv, unmittelbar anschließend, als Ausdruck seiner knabenhaften Anmut und Bescheidenheit (3 — man vergleiche die Wiederkehr bei 83!) — Thema 2 dominiert weiter, Gegenstimmen heben und senken sich in freudiger Grazie, Motiv 3 setzt fort. Je zwei Motive deuten auf die Oper selbst hin: ein warm bewegtes Liebesthema (4), seine Verbindung mit einem sanft ekstatischen Antwortmotiv (4 a) und das feuertrunkene des Duettschlusses (5) auf die Ariadne-Szenen, zwei andre (6 und 7) auf die der Stegreifkomödie — vor den drei letztgenannten aber wird der jäh aufschäumende Zorn des Komponisten über die beabsichtigte Verstümmelung seines Werks in einem der Zerbinetta-Themen (vgl. 8), dem Beginn des ersten Quintetts (vgl. 7) und seinen wütend in die Höhe fahrenden eigenen Motiven 2 und 3 laut; zum letzteren noch eine ungebärdig wilde Sechzehntelfigur und das gleichsam um sich schlagende Buffothema 7 a. Dann erst 5, und, nach allmählicher Beruhigung des Komponistenmotivs 3 die schalkhaft zierliche Walzerkoketterie des zweiten Quintetts (6) und das Ineinanderweben der Komponisten- und Stegreifthemen (3, 8 in Variante, 7 a) und verkürzte Reprise der (wie ein Fernrohrfutteral)

eintaktig ineinandergeschobenen Anfangsmotive 2 und 3, immerwährend von imitatorischen Echostimmen von 7 a durchkreuzt. Vorhang auf . . . Themen, Veränderungen und Beziehungen: das galante Zerbinetta-Motiv, während ein Offizier ihr seine Aufwartung machen will (8); die erwartungsvolle Dur-Wendung des Motivs 2 (9 a) und seine eilige Verkürzung beim hastigen Eintreten des Komponisten (9 b), die Anspielung auf das Motiv der Verwandlung (vgl. 55) in leichtgeschürztem Anklang, wenn der junge Musiker seine Ariadne, die Primadonna sprechen will (10) und zu seinen naiv-stolzen Worten, daß für ihn heute jeder der Sänger zu sprechen sei; sein Zorn über den Flegel im Wutausbruch des Motivs 2 und das Beschwichtigen der Aufwallung, die ihm einen Musikeinfall gebracht hat. Die liebe, ruhig herzliche Melodie einer Ariette (11) und (unterbrochen durch 10 während seines aufgeregten Meditierens: „Ich möcht' vieles ändern noch in zwölfter Stund'") das Weiterführen des Einfalls: gleichsam ein Blick in die Werkstatt, zum improvisierenden Entstehen einer Liedmelodie — zuerst der Beginn der Weiterführung (13 a), dann das innerliche Fortklingen des Anfangs (11 a). Ein aufleuchtender Gedanke (er muß dem Sänger „eintrichtern, daß er ein Gott ist", kein Hanswurst — dazu die Andeutung des Gottwerdungsmotivs des Bacchus, 12; vgl. 85 und 95) unterbricht sein „inneres Musizieren"; dann erst stellt sich der Schlußgedanke ganz ein (13). Der Perückenmacher wird vom Tenor hinausgeworfen; man sieht ihn ordentlich hinaustaumeln (14) und das Bacchus-Thema 12, das ihm auf den Fersen ist, wird hier zu dem des Darstellers. Der Liedschluß 13 huscht schattenhaft vorbei, während der junge Musiker den Friseur um ein Stück Papier zur Notierung seines Einfalls bittet. 14 zum Weglaufen des Haarkünstlers, 8 zum Auftritt Zerbinettas, deren Anwesenheit der Musiklehrer seinem Zögling schonungsvoll beibringt: sie singt und tanzt das lustige Nachspiel zur Oper — das Quintettmotiv 7 a wird von Singstimme und Orchester geteilt (15), 7 a mit dem Tanzthema 6 kombiniert und mit dem Ouvertürenbeginn der „Ariadne" (vgl. 34) fortgesetzt (16), indes der knabenhafte Meister außer sich gerät. „Das Geheimnis des Lebens tritt an sie heran (17 = 83, 18 = 97) — und sie bestellen sich diese Affenkomödie" (19: der Quintettanfang 7 a, bezw. 15). „Ich will mich nicht beruhigen": in wütender Heftigkeit gleichzeitig die Komponistenmotive 2 (bzw. 9 b) und 3, frech von 15 durchsprengt. Er erzählt, schnell wieder versöhnt, von der Melodie, die ihm vorhin aufgeblitzt ist. 13 deutet das erste Aufdämmern an, 12 die vom Tenor dem Perückenmacher applizierte Ohrfeige — „Da hab' ich sie gehabt" (die Melodie nämlich) — und nun singt er die ganze Weise in ihrem „süß bescheidenen Liebesgefühl" vor (20, mit 13 als Schluß). Zerbinetta (14), der Komponist (2), die Primadonna (10, zerlegt) — die hin- und herfliegenden Stichelreden werden von diesen Motiven und leicht hingesprenkelten Moment-

bildungen untermalt. Die Ariette des Tanzmeisters, der die Theatervorstellung als Verdauungsangelegenheit der Gäste schildert (21), ist der Musik zur Molière-Komödie (das Diner) entnommen; wie fein und geistreich, vor allem aber, wie schlagend natürlich und pointiert hier die Gesangsstimme behandelt ist, weiß kein Besucher irgend einer Aufführung, und nur, wer sie von Strauß selber in seiner unnachahmlichen Art im Vortragen seiner „Sprechmelodien" gehört hat. Andeutung von 16, bezw. dem Ouvertürebeginn, wenn der Musiklehrer die Primadonna kaptiviert: „Ariadne ist das Ereignis des Abends." 55 (= 10) zu seinen Schlußworten (. . . „daß es außer Ariadne noch etwas gegeben hat"). Motiv 1: die Ankündigung des Haushofmeisters, daß beide Stücke gleichzeitig gespielt werden müssen (die begleitenden Themen 15, 14 und 2 bedürfen keiner speziellen Ausdeutung; 2 auch in der Verdüsterung und Hoffnungslosigkeit seiner Fassung nicht). Themen der Oper geben jetzt den Worten des sein Werk verteidigenden Komponisten Nachdruck, die des Buffospiels ripostieren in leichtsinnigem Zynismus. „Sie ist das Sinnbild der menschlichen Einsamkeit" (ein weitgespannter Akkord, ins Leere verklingend) — „Eben darum braucht sie Gesellschaft" (das Buffothema 7 = 61) — „Nichts um sie als das Meer" (das Allegrothema der Ouvertüre, das wie ein Wellenanprall gegen Felsen brandet, 22), „Sieht sie ein menschliches Gesicht, wird meine Musik sinnlos" (7 a = 61). Und bald danach: „Die Oper enthält Längen, man läßt sie weg" (Ariadnens Todesbegeisterung klingt an, 23 a = 55 und 57), „Diese Leute wissen zu improvisieren" (das Motiv der Zerbinetta-Arie 71 a deutet darauf hin: 23 b), „Schaffen Sie ihm Tinte — es handelt sich darum, Ihr Werk zu retten": die Motive 55 und 61, das eine der Opera seria, das andere der buffa zugehörig, werden zu einem einzigen (24 = 10 und 7 a). Wieder zwei Ariadne-Motive, das der Ouvertüre (22) und das Gottesmotiv des Bacchus (12 = 95) während der Intrigen der Hauptsänger („Der Ariadne müssen Sie streichen!" — „Sehen Sie zu, daß er dem Bacchus einiges wegnimmt!"); und gleich darauf, zu den entsprechenden Repliken, das Todesmotiv 10 (55) und das verkürzte Motiv des Monologs (55 a). Dem Tenor wird versprochen, daß der Rivalin zwei Arien, ihm aber keine Note gekürzt werden sollen — und seine Rolle scheint kein Ende zu nehmen, so lange ziehen sich die Fortschreitungen des Bacchus-Themas 95 (12) hin. Inzwischen die platte, bloß theaterpraktische Erklärung des Inhalts der Ariadne-Oper für die Buffospieler (26, in sorgloser Causerie fließend). Beziehungen: das Todesmotiv 24 wird in dieses nichtssagende Geplauder einbezogen, das ihm irgendwie verwandte Komponistenthema 3 mit dem Zerbinetta-Motiv 14 verknüpft („Noch das; es muß sein"). Immer mehr wird die Opernernsthaftigkeit frivolisiert: „Tod, das sagt man so. Natürlich meint sie einen andren Verehrer" — das Thema der großen Koloraturarie 71 a (= 23 b) wiegt sich und tänzelt

dazu und schleicht sich — zu des jungen Musikers Verwirrung — in die erregt aufleuchtenden Motive des Todes (55 a, bezw. 24 a) und den aufstrahlenden Duettschluß 8 (97): „Sie ist eine von den Frauen, die nur einem im Leben gehören und danach keinem mehr." Hell und lustig Zerbinettas lästernd leichtsinniger Spott (26): „Der Tod kommt aber nicht. Sondern . . . vielleicht nur ein blasser, dunkeläugiger Bursche, wie du einer bist." Empressiert kommt der Musiklehrer beiden zu Hilfe: „Sie vermuten ganz recht. Es ist der jugendliche Gott Bacchus, der zu ihr kommt" — und das Gottesthema 27 (= 95) vermittelt zwischen den beiden Gestalten, geht mit dem Zerbinetta-Motiv 14 und dem ihres ironischen Zweifels (26) Hand in Hand — noch deutlicher in der Replik: „Das will sie dir weismachen", nachdem der Komponist feierlich erregt für seine Heldin eingetreten ist: „Sie hält ihn für den Todesgott." Das Motiv der Verwandlung (17, bezw. 23) leuchtet in tiefem Glanze auf, erhebt sich in geheimnisvoll ernstem Zwiegesang der Stimmen und vereint sich mit dem anderen Todesthema 24 a (55): „Sie meint zu sterben! Nein, sie stirbt wirklich! Ariadne ist die Frau, die nie vergißt." (Das Motiv 57 ihres Monologs, bei 23 a zuerst angeschlagen.) Zerbinettas nüchtern-laszive Erklärung des Ariadne-Vorgangs für ihre Partner wird von ihrem Motiv 14 (Variante: 28) und dem oberflächlich unterhaltsamen 26 begleitet; in die Schlußworte („Treten wir auf") das tänzelnde Motiv 7 a des späteren Quartetts. Die Verwandtschaft der Gestalten des jungen Musikers und des Götterjünglings tritt in der Motivschürzung 24 a (das spätere 55) und dem Vorspielthema 3 zutage; das Thema der Verwandlung (17 = 83) folgt: „Sie gibt sich dem Tod hin," beteuert der Komponist in edlem Unwillen, „ist nicht mehr da, wird neu geboren (Motiv des Duetts 4 a, verbunden mit dem Verwandlungsmotiv 17), entsteht wieder in seinen Armen! Daran wird er zum Gott." Und die trunkene Ekstase dieser Gottwerdung, mit der das Werk ausklingt (97), schlägt schon hier in Flammen auf (28 a). Auch hier der Zynismus des Alltags in seinem Erniedrigen: das Koloraturarienthema 23 b — man sieht ordentlich, wie es sich auf den Fußabsätzen herumdreht, dem „Andren" zu! — mischt sich in die erlauchte melodische Linie des Dithyrambus 97 (vgl. 28 b). Thema 3 des Komponisten: „Ich überlebe diese Stunde nicht." Entfaltung von 3, bis zu sanfter Exaltation (an 97 mahnend!): ein plötzlich aufblühendes Liebesgefühl erweckt auch in ihm Gottempfindungen. Zerbinettas heuchlerisch zarter, kokett schlichter Verführungsgesang: „Ein Augenblick ist wenig, ein Blick ist viel"; entzückend im Doppelspiel der Stimmen (29), in der reizenden und doch irgendwie „gewollten", nicht unmittelbaren Melodieführung, in der anmutigen Falschheit, die sich in der Verwandtschaft der melodischen Wendung mit ihrem Arienthema 23 b verrät, aber die sogar (drei Takte nach Ziffer 92) das Motiv des jungen Musikers (3) in sich aufnimmt, der sie so munter sieht und ihre Traurigkeit

nicht fühlen will (30), in der heimlichen Flatterhaftigkeit der scheinbar so stetigen Harmonik. Und das beinahe wahrhaft anmutende Motiv der Sehnsucht, das dann im Munde des Jünglings so echt erklingt (31) und zu schwärmender Hingerissenheit wird. Jäh hinein der Musiklehrer: „An Ihre Plätze! Auf die Szene!" (10 klingt an. Klar!) Die Weigerung der Primadonna, mit Zerbinetta auf einer Bühne zu stehen: das Ouvertüremotiv 22, das angedeutete Quartettmotiv 7 a, das vorüberhuschende 14. Und ihre Beruhigung in lindem Größenwahn. („Eine Welt, hoffe ich" — 24; das aus dem „verschmierten" Ariadne-Thema 56 a gebildete „Porträt" der Diva.) Der Komponist, durch sein „Circe-Erlebnis" mit Zerbinetta wieder mit der Welt versöhnt, bereit, alle zu umarmen: „Sei'n wir wieder gut. Ich seh' jetzt alles mit andren Augen": die Themen des Vorspiels (2 und 3), reprisengleich das Ganze zurückrundend — wie schon im „Rosenkavalier", wo nachdrücklicher auf dieses formenbildende Element der neueren Straußschen Opernsymphonik hingewiesen wurde. (Ein Verfahren, nebenbei bemerkt, das sich naturgemäß der bloßen Routine verwehrt und das keiner der Nachkommenden von ihm „gelernt" hat; bis auf einen: den jungen Erich Wolfgang Korngold.) Lieb, kindlich und tiefblickend zugleich sein leises: „Es gibt manches auf der Welt, das läßt sich nicht sagen. Die Dichter unterlegen ja recht gute Worte" — der „göttliche" Zwiegesang 4, mit der improvisierten Ariette 13 zu fortlaufender Melodie verknüpft: wieder, auch durch das Erinnern an die Verse der Ariette „O du Knabe, du Kind, du allmächtiger Gott", die Andeutung des Zusammenhangs der Gestalten des jungen Musikers und des Bacchus. „Jedoch, Mut ist in mir!" (Das Thema der aufflammenden jungen Liebe 31.) „Die Welt ist lieblich und nicht fürchterlich dem Mutigen" (die jubelnde Oberstimme des Zwiegesangs 4 a!). Und, in begeisterter Feierlichkeit: „Was ist denn Musik? Musik ist eine heilige Kunst, zu versammeln alle Arten von Mut" — ein feurig edler Hymnus auf die „holde Kunst" (32), persönlich gefärbt durch die Kombination beider Komponistenthemen (2 und 3) in der im Orchester in mächtigen und gelinden Himmelstönen aufschwebenden Symphonik, die dann noch das Symbol der Vergöttlichung (97 = 18) auf die „heilige Musik" überträgt. Zerbinettas frecher Pfiff, der die Partner auf die Bühne ruft, zerreißt jäh die jugendvoll flammende, freudig ernste Dithyrambik dieses Hohelieds der Tonkunst und in schauderndem Hohn schleudert sich der empörte Jüngling ins andre Extrem: „In mein Heiligtum ihre Bocksprünge! Ich durfte es nicht erlauben! Wer hieß dich zerren mich in diese Welt hinein? Laß mich erfrieren, verhungern, versteinern in der meinigen!" Und während er außer sich davonstürzt und der Vorhang fällt, klingen „seine" Motive 2 und 3, schließlich verbunden und zu rasender Heftigkeit aufgepeitscht, in vollkommener Symmetrie zum Beginn in zorni-

ger Kürze (verminderter Septakkord, Quartsext- und Dominantseptakkord, Tonika) kadenzierend aus.

Ich habe diesem Vorspiel seinen beflügelten, ballastfrei schwebenden Komödienstil, dem Witz und der Laune seines Themenspiels so viel Bewunderndes nachgesagt, daß ich mit einem Einwand nicht zurückhalten kann. Es ist der, daß die Zusammenhänge der eigentlichen Ariadne-Motive mit denen dieses szenischen Prologs mir allzu äußerlich hergestellt zu sein scheinen. Sie erklingen, was sich von selbst versteht, immer in bezug auf die Vorgänge der Oper, die Aufführung, das Attentat der gleichzeitigen Komödie; erklingen in der geistreichen Deutlichkeit der Anspielung und stellen ja, über diese bloße Koinzidenz der realen Geschehnisse hinaus, auch die gedankliche und symbolische Beziehung zwischen Bacchus und seiner zart-menschlichen Widerspiegelung in der Erscheinung des Komponisten her. Aber gerade dies doch nur durch thematisches Zitieren, nicht durch Umwandlung der Motive aus dem Mythisch-Lodernden, in göttlicher Fessellosigkeit Hinwehenden ins anmutig Begrenzte, altwienerisch Jugendliche. Das erst wäre der echten, hellsichtigen und scharfsinnigen Strauß-Logik ganz würdig gewesen; vielleicht von der Gefahr bedroht, daß die Kurzsichtigen und Stumpfsinnigen dann diesen Konnex gar nicht bemerkt hätten — aber um solche Möglichkeiten pflegt er sich ja auch sonst nie zu scheren. Um so weniger wär' es hier angebracht, wo selbst die Rascherfassenden kaum all die thematischen Hinweise auf Späteres sofort begreifen werden. Ich habe schon vorhin festgestellt, daß man das erst kann, wenn man die „Ariadne"-Oper in ihrem Motivengeflecht ganz beherrscht, also erst bei wiederholtem Hören. Hier wäre das unfreiwillig-komische Wort der berühmten Wiener Dame gar nicht so unsinnig, der man eine Unzahl der lustigsten Bildungsentgleisungen nachsagt und die von irgend einem Schauspiel das geflügelte mauvais-mot hatte: „Das Stück ist sehr schön, aber es eignet sich nicht zu einer Première . . ." Aber davon abgesehen und ebenso von allem Geist dieser Motivallusionen hat das Vorwegnehmen der Opernthemen eine gar nicht hoch genug zu schätzende Folge: daß sie jedem Hörer vertraut sind, wenn sie in ihrem eigentlichen Sinn erklingen und daß sie ganz gewiß in ihrer rein musikalischen Struktur, wahrscheinlich aber auch in ihrer ideellen Absicht sofort erfaßt werden. Meyerbeer hat sehr genau gewußt, was er tat, als er acht Tage vor der Erstaufführung eines neuen Werks (ich glaube, es war der „Prophet"), die wichtigsten Melodien von Leierkästen in den Straßen und Höfen von Paris spielen ließ . . . Natürlich hat Strauß nicht im entferntesten an diese Wechselwirkung gedacht, war in der beschwingten Heiterkeit der Schaffensstimmung während des Entstehens dieser lustigen Szenenarabesken aller Berechnung ferner als je und war sich dessen sicherlich gar nicht bewußt, daß er durch die Antizipation des Thematischen neben

der lebendigen äußerlichen und innerlichen Verkettung des nur wie Ursache und Wirkung Zusammengehörigen auch die Einprägsamkeit des musikalisch Substanziellen damit ins Ungemessene erhöht hat. Aber gerade das absichtslos Erreichte ist oft das Wesentliche.

Die Oper. Zuerst im Barock der Musik und der Szene; Klanggebilde wie von einem Racine der Töne, die Landschaft einer wüsten Insel dazu, deren geringer Komfort durch hundertkerzige Kronleuchter erhellt, von Elementarwesen im Reifrock und weiß aufgetürmten Frisuren bevölkert und durch Veduten reich kannelierter Säulen und blumenüberströmender breiter Steinkörbe abgegrenzt wird. Aber die Musik entflieht dem Zeitlichen immer wieder; fast in jedem der stilisiert einsetzenden Stücke bricht der Musiker von heute aus, schüttelt das Kostüm ab, maskiert sich erst dann wieder in die Tracht der vorgetäuschten Zeit — und schließlich wird all der Mummenschanz verabschiedet, nur mehr Mann und Weib in ihrer höchsten Erscheinung sind da, der flammende Sternenhimmel über ihnen, das silbern brandende Meer um sie und das Schweigen der Ewigkeit. Und ihre Musik wird laut. Jetzt verschwindet auch die höchst gesittete Wildnis der wüsten Insel mit ihren Marmorkolonnaden, Grotten aus Riesenmuscheln und braven, gemalten Papageien auf braven, gemalten Palmen gleich einem Theatervorhang — und nur mehr Himmel und Meer bleiben übrig, es gibt nur mehr zwei Menschen in ihrer höchsten Lebensvollendung und nichts außer ihnen. Und nun erinnere man sich einen Augenblick lang des Monsieur Jourdain und seiner Gäste, die an der Rampe sitzen blieben, während längst kein Kerzenluster und kein mondänes Licht mehr da ist, nur mehr das flimmernde Zucken der ewigen Sterne und das Opalleuchten des ewigen Ozeans; die ihre störenden Glossen zum Spiel machten, das sogar durch Worte Jourdains epilogisiert wurde — und man wird mit Verwunderung gewahr werden, wie die Grille einer aparten Künstlerlaune in ihrer Konsequenz das innerste Wesen eines Werks verschleiern und das hohe Gleichnis seines entscheidenden Ausklangs durch spitzfindige Spielereien mit stilistischen Echtheitszügen ins Artistische rücken und in seiner Symbolkraft beinahe unmerklich machen konnte. Es hat des ganzen schönen Eigensinns des Schöpferischen bedurft, um so lange an dieser sehr literarischen Schrulle festzuhalten, des heimlichen Zweifels eines nie beschwichtigten Gewissens, um zu dem bangen Entschluß einer radikalen Umformung zu gelangen. Und der ganzen Sicherheit einer mühelosen Meisterschaft, um eine Neugestaltung zu vollbringen, ohne das Wunder der inspirierten Stunde und ihrer Unberührtheit preiszugeben.

Themen und Beziehungen — soweit diese da sind, weil der Stil des Werks dem Leitmotivverfahren widerstrebt, in dessen Verbindung mit dem breiten Allongeperücken-Arioso aber ein besonderer, fast abgefeimter Reiz liegt: die Ouvertüre, bei deren herb-edlen Andanteklängen (34—40) und

ihrer sprödglänzenden harmonischen Bronzepatina man an den Gesang olympischer Rokokowesen denkt; Phöbus mit der Leier und harfende Musen (obgleich die schwermütige Strenge des Beginns jede Harfenweichheit ausgeschlossen hat), die von den Schmerzen der Verlassenen berichten; weniger an den unmittelbaren Ausdruck solchen Schmerzes selbst. In erlauchter Melancholie klagt und seufzt es in dieser Melodik von ruhevoll ekstatischem Weh, in seltsam quartiger Harmonik, die obendrein im befremdlichen Zusammentreffen von Durchgangsakkorden in abwechselnder Dreiklangskonsonanz und Septimen- oder Nonenakkorddissonanz etwas schroff Antikisierendes hat (35). Der düster getragene, asphodelosbleiche Gesang (36), organisch wie immer bei Strauß aus rhythmischen Teilmotiven entwickelt, erhebt sich jedesmal wieder — und jedesmal höher! — zu den sanft verzückten Rückungen der Wendung 35, immer wieder neu verändert, und über das sehnsüchtig-beredte Theseus-Motiv des Ariadne-Monologs (37) zu erneutem, trauervoll verklärtem Ansteigen (38 a), exaltiert ausbrechendem Ausklang (38 b), und nach dem innigen Beruhigen in einem mild schwärmerischen Doppelthema (39), zu einer bewegt fließenden Melodie, die wieder zu 38 zurückkehrt und damit die langsame Einleitung abschließt, die mit dem Adel eines Feuerbachschen Bildes und zugleich mit dem Hauch vergilbter, kostbarer Stoffe aus Großvätertruhen wirkt. In ihrem Gefüge ist die ganze Ouvertüre durchaus historisch richtig, ganz fern von der einheitlichen Verklammerung, die der Straußschen Symphonik sonst ihr unerhörtes, fast „biologisch" lebendiges Gepräge gibt: Aufeinanderfolge, nicht Zusammenschluß, kein Organismus, nur ein Konglomerat. Hätte er mit Absicht das Entscheidende der Musikentwicklung von jenen Zeiten bis zu seinem Heute aufzeigen wollen, das nicht in der Art der Eingebung liegt — denn sie ist Gnade und Geschenk des Einzelnen und Eigentum seiner Einzigartigkeit — sondern im stets wachsenden Vereinheitlichen der aus gemeinsamen Keimzellen entfalteten Thematik, er hätte es nicht schlagender zu tun vermocht als in dem archaisierenden Anfang und dem königlichen Prunkgewebe des Schlusses (oder auch in dem subtil versponnenen, geistreich lustigen zweiten Quintett) der „Ariadne" . . .

Das Allegrothema der Ouvertüre schließt an (22); man hat es in seinem heftigen Wogenanprall schon im Vorspiel gehört, jetzt setzt es sich in zerklüfteter Rhythmik hart dissonierend fort (41), überschneidet Motiv 22 in Engführungen und hält plötzlich ein. Daß es in einer gleich Wind und Wellengeflüster vielfältig im Holz, den Streichern, dem Harmonium aufrieselnden Figuration und einer schmerzlich aufseufzenden Motivbildung unmittelbar in die erste Szene überleitet, statt reprisenhaft abzuschließen, ist ein kühnes Abweichen von der Gepflogenheit des damaligen Stils, die er seinem Liebling, diesem jungen Komponisten, ohne weiteres zutraut,

aber die nicht einmal Mozart im „Don Juan" oder Glück in der „Iphigenie in Aulis" so ohne Rückführung zum „ersten Teil" gewagt hat . . .
Der Gesang der Elementarwesen. Ganz Naturlaut, rinnend, blätterrauschend (42), Wiegenlied des Wassers und der Wipfel (43), in seelenloser Anmut tröstend (44) und schließlich ganz in leise hinspielende, plätschernde, säuselnde Tonfiguren auslaufend (45 — aber vielstimmig!): Lieder ohne Worte der Wellen und Bäume, Vokalisen der Natur . . . Ariadnens zartes Stöhnen klingt hinein (46); Akkorde, wie in Schlaf gebunden, erst allmählich sich regend; das in der Ouvertüre flüchtig angeschlagene Thema 39 b entfaltet sich langsam, wie im ersten Dehnen erstarrter Glieder (47). Der Komplex 46 beherrscht, in bewegterem Weiterführen, das folgende Detail: „Zerstückelt Herz, willst ewig weiter schlagen?" — in den Synkopenpuls der Begleitung klingt hier gleich dem Aufblitzen einer hellen Ahnung in vorüberhuschenden Imitationen das Motiv der Ankündigung des Bacchus (82). Das hineinlugende Stegreifspiel holt sich die Anregung zur Improvisation aus dieser Trauer, deren seufzende und schmerzlich atmende Motive (46 a und 47 a) dominieren und zwischen denen nur ganz diskret und listig ein kleines Zerbinetta-Thema blinzelt (47 b). Das Theseus-Thema 37 erhebt sich in edel trauervollem Ausdruck, wird, zu 38 und 39 führend, zum symphonischen Hintergrund für den tief aufleuchtenden Gesang Ariadnens (48: „Ein Schönes war: hieß Theseus Ariadne"). In weihevoller Getragenheit klingt diese wundersame, kindlich-feierliche Totenklage weiter, nimmt die bisherigen Motive auf (48 verkürzt, 47 erst entfaltend [49], 37 als Rückführung zu dem heftig auffahrenden 22: „Warum weiß ich davon?") Und dann, über 38 und die leise stöhnenden Akkorde 36, zu neuer Melodik ansteigend (50): träumerisch bewegt, Vision der Verwandlung ins Helle (die Dur-Wendung 51, die dann 49 mitführt, gleich darauf beide kombiniert; wie Schatten, die über Sonnenflächen laufen, die wechselnden Modulationen von Es- nach Ges-Dur und, überraschend und ungezwungen zugleich, nach G-Moll; es wirkt wahrhaftig wie ein plötzliches Erblassen und Hinsinken . . .) Thema 49 leitet zu dem kleinen Lied über, das der Harlekin zu Ariadnens Trost singt (52 a—c). Eine Melodie, simpel und gemütvoll wie aus der Reichardt-Zeit; aber diese scheinbare Einfalt hat ihre Straußschen Hinterhältigkeiten — man beachte das schwebende, wechselnde Dur-Moll (vgl. die Wendung I in 52 a und b), die feinen rhythmischen Gabelungen und harmonischen Ausweichungen, die der einfachen Liedweise einen Schimmer von Eleganz und zugleich von parodistischer Betonung geben; das Zerbinetta-Motiv 53 (vgl. 14) spottet hinterher. Aber ernst und schwer, unberührt von liebenswürdiger weltlicher Lockung träumt Ariadnens Gesang weiter; vom Totenreich, wo alles rein wird (54 — erschauernd kühl und dunkel der Septakkord auf dem enharmonisch verwechselten As bei „Totenreich" im Klang des nach langer

Pause wieder eintretenden leisen Hörner- und Posaunenakkords!). Und vom Boten, der die Seelen regiert: das schwungvoll verwandelte Totenreichthema 54 malt ein neues Bild (55) — man meint Hermes selbst zu sehen, mit beflügeltem Fuß und Lederhut und dem geringelten Schlangenstab. Glanzvoll hebt sich die Thematik weiter: „Sieh, Ariadne wartet" — ein befreiend flutendes Thema der Erlösungssehnsucht strömt in hingebender Innigkeit hin (55 a) und man merkt, was aus einem Themenbeginn wird, wenn er von Meyerbeer und wenn er von Strauß befeuert wird; ganz aus dem Boulevardarioso fort, mitten ins Wunder des Lichts hinein. Einmal noch einen Blick ins dunkle Reich (54), immer hoffnungstrunkener in hellem Ansteigen (56 a und b), nur mehr ein Erinnern an die Dämmerung des Hades (54), ein scheues, freudiges Erbeben (55) — und nun wirft sich Ariadne und ihre Melodie in fesselloser Begeisterung in den aufstrahlenden Traum der wahren Seelenheimat — „Du wirst mich befreien, mir selber mich geben". — In leuchtendem Hinziehen schwebt der Gesang jetzt in unirdischem Jubel auf (57) und schwingt sich zu einem verzückten, grenzenlos jauchzenden, immer und immer noch höher flammenden (und schließlich mit 56 verlöschenden) Sturm der Melodik auf, wie er (dynamisch, nicht thematisch, falls das zu sagen nötig ist!) von keinem Dithyrambiker der Musik, nicht Wagner, nicht Mendelssohn, kaum Beethoven, brausender und heftiger zur Höhe geschleudert worden ist . . . Allerliebst drollig jetzt der weltenweite Kontrast, mit dem ganz unvermittelt und gerade dadurch so verblüffend die Stegreifkomödie in dieses feierliche Glühen hineintänzelt und den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen und Trivialen macht, ohne dabei trivial und lächerlich zu werden. Das (dann durch Zerbinetta zum Quintett ergänzte) Quartett der Commedia dell'arte kommt auf leichten Füßen daher, zuerst travestierend mitleidvoll (59: „Die Dame gibt mit trübem Sinn sich allzusehr der Trauer hin"), schlingt dann in tröstlicher Beruhigung einen zierlichen Reigen der Stimmen (60: „Wir wissen zu achten der Liebe Leiden") und gerät in gemächlicher Heiterkeit in immer mutwilligere Grazie des Singens und Tanzens (61). Was Strauß hier im Verweben dieses schelmisch-elastischen Themas und seiner befiederten Teilmotive vollbringt, wie sie gegeneinander geführt, ineinander geschoben, auseinander getrieben werden, in einer anmutigen Ausgelassenheit, die immer wieder an die Grenze des Bedenklichen gerät und sie immer wieder in unerwartet launiger Wendung meidet, wie Zerbinettas Stimme hinzutritt (62), mit den andren flirtet, die Führung übernimmt (63) und dann mit zwei zart beschwichtigenden Kodalthemen (64, 65) den Ausklang herbeiführt — das ist ein Rondo von einer Meisterschaft, der im Straußschen Oeuvre vielleicht nur noch das zweite Quintett und, freilich in ganz andern Geniedistrikten, das Finale der „Domestica" und jenes andre, kühnere Rondo zur Seite gestellt werden kann,

das zu Zerbinettas lustigen Streichen ein männliches Gegenstück bildet... Beinahe zu meisterhaft. Die Freude am Themenspiel verführt zu einer fast konzertanten Breite; der Dramatiker steht abseits und bei allem Entzücken über den Musiker und seinen Humor wird bei jeder Aufführung empfunden, wie bei völligem Stillstand des äußeren Geschehens während dieses ausgedehnten Stücks (und ähnlich auch im Quintett!) das lebendige mimische Ausfüllen der Szene, ihr Umsetzen in Aktion beinahe zur Unmöglichkeit wird. Der Tanzmeister des Vorspiels, der dafür zu sorgen hätte, hat bisher nirgends gezeigt, was er kann, und der getanzte Trost artet schließlich in rhythmische Gymnastik aus, weil, vorläufig wenigstens, noch kein Regisseur der Beredsamkeit der Musik die korrespondierende des Pantomimischen hinzuzufügen vermocht hat. Auch das Publikum bleibt ungetröstet zurück...

Deshalb versucht jetzt Zerbinetta das ihre und fügt der Akrobatik der Glieder jetzt die des Kehlkopfs hinzu. Ihre große Koloraturarie ist ein Kabinettstück (nur ist auch dieses Kabinett sehr groß — eine teure Halle!). Die alte Fassung, nicht nur in ihrer exorbitanten Schwierigkeit, sondern auch in ihrer erschöpfenden Länge ohne Schädigung der Stimmbänder nur von einem singenden Riesenfräulein auf Niedeck, aber nicht von den doch zumeist gebrechlichen Vertreterinnen des Ziergesangs zu bewältigen, ist vielleicht noch belustigender, spricht den Jargon der Bühne deutlicher, bringt die Verschmiertheiten des Metiers in medisant verräterischer Laune drastischer zu gesungener Grimasse. Wenn die Sängerin merkt, daß die Klarinette ihre heikle und anstrengende Koloratur im Unisono mitbläst und sofort zu singen aufhört, großmütig dem Instrument die Seiltänzerei der Sprünge, Triller und Läufe als Solo überläßt, um „nach alter Gewohnheit" — wie Strauß bissig bemerkt — erst zur Schlußkadenz fröhlich wieder einzusetzen und den Triumph unermüdeter hoher Töne einzuheimsen, oder wenn sie es, bald darauf, aufgibt, gegen das allzu laute Orchester aufzukommen, bis zur nächsten Fermate wartet, den Piano-Einsatz des Cello dankend quittiert und jetzt sofort vergnügt einsetzt, so sind das doch nicht nur die alten Bühnenscherze, deren Wirkung darin besteht, das Spiel als solches zu demaskieren und durch direkte Apostrophe des Instrumentalisten das technische Zusammengehen aus der bloßen Voraussetzung plötzlich zum Selbstzweck zu machen, woraus immer eine momentane komische Verblüffung hervorspringt. Witze des Handwerks, wie sie z. B. der alte Lortzing gern machte — man erinnert sich des Wettgesangs in tiefen Tönen, bei dem der Bürgermeister Van Bett gegen das Fagott unterliegt. Knockaboutkomik im Grunde, die übrigens zumeist mehr bei den „Eingeweihten" des Betriebs als beim großen Publikum auf Empfänglichkeit trifft. Hier ist es mehr, weil nicht die Groteskwirkung allein beabsichtigt wird, sondern die ärgerlich-erheiternde Bloßstellung der unkünstleri-

schen Schlampereien, der Bequemlichkeit und Eitelkeit gewisser Sängergepflogenheiten — Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung in einem. Strauß hat dann doch darauf verzichtet, sei es wegen der ungebührlichen Ausdehnung der Sache, oder wegen der Einseitigkeit des bloß „Beruflichen" dieser Verspottung, und hat sich damit begnügt, unter Herstellung schlankerer Proportionen bloß die gedankenlose Verlogenheit der Opernüberlieferung, nicht die des Sängervolks aufs Korn zu nehmen. Er hat in diesem geistvollen Kolleg über das Opernrezitativ und die Bravourarie, über Bel canto und Rouladenvirtuosität alles Unsinnige und alles Reizende der Gattung gezeigt; hat gezeigt, wie albern all das sein kann, aber auch wie verführerisch, wenn es mit musikalischem Esprit und mit dramatischem Verstand verwendet wird — und hat einem schließlich beinahe wieder Lust auf all diesen schönen Unsinn gemacht, so sinnvoll und so geschmeidig heiter ist das in seinem fast pariserischen Parfüm und seiner süddeutschen Schalkhaftigkeit, so reich senkt sich der Zauberwagen dieser Melodik Cupidos und der Grazien nieder. Reizender ist die Botschaft lieblicher Flatterhaftigkeit und treulos bestrickender Weiblichkeit kaum jemals dem Abstoßenden entrückt worden, als in dieser gesungenen Ars amandi.
Meisterhaft ist gleich das erste Rezitativ (66): ganz im Stil der pathetischen Opernzeit, dabei doch dem Tonfall der verschmitzt distanzierenden und doch irgendwie vertraulichen Rede gemäß, immer mehr ins Melodische verdichtet (67), durch die Klavierbegleitung erst recht stilgemäß gestaltet. Aber diese Klavierbegleitung bezieht sich nur aufs rein Musikalische; andre Instrumente treten hinzu und geben die Spiegelung des Mimischen und des Psychologischen (und zwar meist die Holzbläser das erstere, die Streicher das letztere, nicht eben streng geschieden, aber doch einigermaßen prinzipiell). Zerbinettas zierlich höfische Verneigungen — sind sie nicht in der knicksenden Flötenfigur 67 a „ersichtlich"? Ihre kokette Schwachheit wieder in der languissanten Wendung 68 a, ihre sorglose Lebhaftigkeit in dem dann später in die Liebeskette eingegliederten kleinen Themensymbol 68 b? Motivbeziehungen zu früherem: sie sieht Ariadne wie „die Statue auf ihrer eigenen Gruft", und das Totenmotiv 54 stellt dieses lebendige Grabmal hin (das hineinklingende 67 a deutet hier wohl nicht auf neuerliche Hofknickse, sondern nur auf die anmutig zeremonielle Haltung der Sängerin). Die immer heftigere (persiflierend heftigere) dramatische Schürzung des Rezitativs führt in gewaltsamer Rhetorik zu einer Wendung, die plötzlich ein wahres Gesicht zu enthüllen scheint — vor allem aber das des Tondichters: denn die Stelle „Eine kurze Nacht, ein hastiger Tag" ist echtester Strauß, ist ein Traum durch die Liebesdämmerung (69), ist auch in den Pizzikatofunken, die in die Klavierwogen sinken, dem plötzlichen „sehrenden" Streicherklang bei „Verwandelt ihr Herz" eine der gegen den Zeitstil achtlosen Episoden und ist selbst in der

frei improvisierenden, solfeggierenden Kadenz, die in diesen Stil zurückführt, beinahe wie am Ohrläppchen hingezogen, travestierend umständlich und deklamatorisch, so Straußisch als möglich. Im edlen Vollklang der Streicher und als Einfall von klassischer Pracht und vornehmstem Gleichmaß des Faltenwurfs wie der Gesang eines Gluck von heute: die archaisierende und doch hellglühende Melodie 70: „Noch glaub' ich dem einen ganz mich gehörend"; auch in ihre ruhige Fülle wippen, girren, zwinkern, seufzen die offenherzig wankelmütigen Zerbinetta-Motive drein (68 a, 70 a), leichtsinnige Koloraturen nehmen dem Pathos des übrigen seinen Ernst und geben Selbstporträts („Noch bin ich wahr und doch ist es gelogen"), immer wieder greift der Motivbeginn 70 in die überschwenglich schönen Steigerungen der Melodie mahnend und erinnernd ein und leuchtet im reichsten Wohllaut des vollen Orchesters gleich einem königlichen Ruf zu beharrender Liebesfülle auf; eine „Reprise", die in der ersten Fassung in ihrer ganzen melodischen Ergiebigkeit ausklingt, hier aber, gleichsam in mutwilliger Ungeduld, plötzlich abbricht und zu der — hier einen Ton tiefer, von E- nach D-Dur gelegten — Apotheose der Treulosigkeit überleitet. Es hilft nichts, das Heute ist stärker als das Gestern (was sich dann auch in der Musik zeigt), die Menschenart, die des Vergessens überhaupt fähig ist, kann nur im Wechsel leben, so wie die andre, sich bewahrende, nur im Dauernden leben kann. Aber Zerbinetta lehrt das Schmetterlingsevangelium. „So war es mit Pagliazzo und Mezzetin" — ganz unbeschwert, in fröhlicher Falteranmut schwingt sich die Melodie auf (71) und schleudert sich ins Licht; ihre leise auflachende Wendung 71 a hat man schon im Vorspiel in die heilig-ernsten Worte des Komponisten kichern gehört (28 b). Die Zerbinetta-Maske 68 b scheint mit ihrem wirklichen Antlitz eines zu werden; immer wesenloser, sich dem Unbestimmten preisgebend, löst sich alles zur Koloratur, während die Thematik 71 im Orchester weiter Kränze windet und auch die (dann im Quintett wiederkehrende) Entfaltung der Melodie (vgl. 71 b) umschlingt. Eine Kadenz, radschlagend in all den Pfaueneitelkeiten des Fiorituren- und Trillerunwesens, selbstgefällig und nach Applaus schielend, ohne ihn schließlich einzuheimsen, denn ihr Halbschluß wird gleichzeitig Übergang zur Tonika des folgenden. Ein Rondo als Resümee, mit einem grazil schreitenden Rokokothema, gavottenhaft tändelnd, ein klein wenig verblüht, vom Gitarrenklang des Klaviers gestützt, mit artig hüpfenden kleinen Holzbläsermotiven dazu, gleich Amoretten auf dünnen Zweigen (72). Galante Feste der Thematik, Blindekuhspiel der Motive, Nachtigallengeflöte der Koloratur (73) in unersättlichem Schwelgen des Gesangs, um die Wette mit dem lächelnden, schmollenden, versagenden, gewährenden Geplauder des Orchesters; süßes, wortloses Stammeln und Ausjubeln in den Tönen des Soprans, Beruhigung und Träumen, während die buntbebänderten Wimpel der Orchestermotive im

Abendwind zu flattern scheinen — c'est l'heure exquise . . . Aber freilich eine rasch entschwebende; und das jubelnde Erwachen aus dieser Unwirklichkeit (Wiederkehr des Hauptthemas 72) führt schnell in andre, neue Zonen der Liebe: das Thema 72 strahlt nur einmal auf und verlischt. Im zitternden Silberlaut zart pulsierender Oboen, im Notturnoklang leiser Hörner und Fagotte klingt dieser gesungene Dekameron der Frauenliebe und der Koloratur aus . . .

Sehr amüsant, wie jetzt Themen der Arie eine neuerwachende Wirklichkeit untermalen: Harlekins keckes Werben, Zerbinettas scheinbare Abwehr (53), ihr Selbsttrost (die „Dame" wird schließlich lernen, sich in ihrer Sprache — dem Rondothema 72! — auszudrücken!), ihr Sträuben, in dem schon Gewähren liegt (71 a — so war's bei Pagliazzo!), der lüsterne Dialog der beiden, mit der gleichen Begleitung wie das große Rezitativ (Variante von 68 a), die schon dadurch die innere Unwahrheit jenes rhetorischen Pathos offenbart; ihr neuerliches Koloraturgezwitscher („Warum hast du sie so verschieden geschaffen?") — und nun neuerliches Zusammenschließen der Buffospieler zum Quintett. Ein Stück zum Verlieben; „Sieh' meinen feinen Flügelstaub, ich flattere und fliege" — dieses alte Rokokolied scheint hier wieder aufgewacht zu sein. Badinage d'amour, heiterste Unbeschwertheit der Musik in reichster Themenfülle. Es tanzt durch die Klarinetten (74), spottet in den Singstimmen (75), treibt Schabernack in überraschender Schlußwendung (76), Zerbinetta schmeichelt sich heran und umkreist im Tanzschritt die täppischen Mannsbilder (77), Harlekin liegt auf der Lauer und weiß kaum, daß er selber warm wird, aber seine Melodie verrät es (78), Zerbinettas gaukelndes Lied der Unbeständigkeit täuscht wahres Gefühl vor (71, das Arienthema; nach dem rasch vorüberlaufenden, gleichsam warnend zwinkernden Anfangsmotiv 74 mit dem walzergleich schwebenden 78 Hand in Hand gehend). In hellem Übermut jauchzt das Einleitungsmotiv 74 auf (79), in wahrem „Rosenkavalier"-Jubel steigern sich die Stimmen, variieren die Themen (vgl. die aus 77 abgeleitete, gelenkige Wendung 80: „Wird der Steife wie geschmeidig!" oder die Variante des Arienthemas 71, während die drei gefoppten Männer in die Kulisse schleichen — 4 Takte vor Ziffer 16 a). Dann ein allmähliches Verklingen in einer burlesk-empfindungsvollen Koda. Reprise 79, Verlarven von 77, ein Abgesangsthema (81), der Arie abgewonnen (vgl. 71 b) und schließlich das Vereinigen der Themen 81 und 78: Zerbinetta und Harlekin haben die andern überlistet. Ausklang mit dem (vielleicht immer noch zu breit hinfließenden) Walzergesang 78, hell entzündet, von 80 überschnitten, und schließlich mit 79, bezw. 74 zum Beginn zurückkehrend, mit 78 leise verhallend.

Und wie ein Wirklichkeitsspuk ist diese ganze Alltagswelt mit ihren Maskenträgern verschwunden und eine andre, überwirkliche ist da. Es

schwirrt und schimmert in den Geigen, ein leise aufglänzender Trompetenruf kündigt Außerordentliches an (82). Die Elementarwesen bringen seine Botschaft, das Thema 17 — das der Verwandlung Ariadnens durch den göttlichen Jüngling — leuchtet in mild strahlendem Ernst in den tiefen Streichern und Holzbläsern (83), immer wieder blitzt der Trompetenruf durch die silberne Dämmerung der schwirrenden Geigen: „Ein junger Gott! Bacchus!" Und zum erstenmal sein Thema (84), golden schillernd wie Weinlaub in dem wundersamen Farbenwechsel seines Modulierens von A-Dur nach Cis-Dur (mit einer flüchtigen Ausweichung nach E- und C-Dur). Gleich darauf das Motiv seines Gottwerdens (85, vgl. 12 und 27 im Vorspiel), mit 83 vereint bei der Schilderung seiner Geburt: „Eine Königstochter! Eines Gottes Liebste! Nymphen zogen ihn auf" — und die Aufeinanderfolge der beiden Motive (83 und 85) führt zu neuer, flutender Melodik (86): „Nymphen, das zarte, göttliche Kind!" Immer überirdischer hinwehende Thematik: „Schnell zu Schiffe (86, 82), mächtig im Wind die Segel gestellt" (84) — neue melodische Steigerung (87 a, gleich darauf mit 82 und 85 verbunden): „Heil dem ersten Abenteuer!" Heller und heller lodert die Musik auf (87 b, „nächtlich mit Fackeln"), steigt in der Schilderung des Circe-Abenteuers zu heißen Flammen an, bringt das Bacchus-Thema 84 zu fieberglühendem Ungestüm (87 c, das Motiv des Zaubertranks: „Ihre Künste sind vergeblich") und wird zu wunderbar ruhiger Schönheit gebändigt: „Aus den Armen ihr entwunden, blaß und staunend, ohne Spott, nicht verwandelt, nicht gebunden steht vor ihr ein junger Gott." Er steht in diesen Tönen wirklich da, blaß und staunend — das vergrößerte Thema der Verwandlung (83) über einen breiten Orgelpunkt auf C gespannt, im dämmerigen Tempelschimmer des tiefen Streicher- und Klarinettenklangs; und dazu die feierlich entzückte, getragene Singstimme. Eine vom Verstand nicht zu begründende Wirkung erdenferner, innerer Stille, Hoheit und Reinheit der Musik. Sie ist herrlich; nicht nur in dieser Episode — die ganze Bacchus-Verkündigung ist wie wenig andres hinreißend in ihrer dionysischen Helligkeit, ihrem silbernen Rieseln windüberlaufener Wellen, in ihrem jähen, steilen Aufflammen zu lichten Altarbränden; ist eine hellenische Symphonik, wie sie wirklich die Empfindung griechischer Himmelsbläue weckt und zeitlos unirdisch dazu. Man empfängt sie in einem einzigen Entzücken. Und fühlt dabei doch, daß sie irgendwie unmöglich ist.

Das ist sie auch. Dramatisch nämlich. Es ist ja ein Unding: für die Anschaulichkeit der Szene tritt der bloße „Bericht" ein — obendrein auf eine Dreistimmigkeit verteilt, die jede Verständlichkeit des Worts ausschließt; statt der Gestalt wird ihre Biographie gegeben, und sogar in dem Moment, in dem sie selber auf den Plan tritt, wird ihr Erlebnis zu lyrischer Rückschau und — damit um Himmels willen nur niemand ahne, was hier an

innerlichem und äußerem Schicksal vorhergegangen ist — zu einem Gesang hinter der Szene oder doch (in der neuen Fassung) aus fernem Hintergrunde. Es ist ein Sieg des Musikers, daß seine Töne ganz und gar die Stimmung der Erwartung, des Wunders, der göttlichen Herankunft geben; aber es ist der Bankerott des Dramatikers. Tannhäusers Pilgerfahrt, vollends Wotans große Erzählung waren schon fragwürdige Hilfsmittel des Szenikers; aber beide sind wuchtige Unmittelbarkeit gegen das Experiment solcher Einführung einer dramatischen Figur, die das schlimmste Verkennen des theatralisch Möglichen bedeutet. Man könnte Preise setzen und recht hohe dazu: ob es je einen unvorbereiteten Hörer der „Ariadne" gegeben hat, der wußte, was es mit Bacchus und Circe auf sich hat, ohne in der Dichtung nachzulesen. Die meisten werden es ja überhaupt erst verstanden haben, wenn sie nicht nur die Verse, sondern auch Hofmannsthals Offenen Brief an Strauß kennen lernen konnten, in dem der Dichter dem offenbar auch nicht ganz orientierten Komponisten die Bedeutung und den Sinn dieser Szene auseinandergesetzt hat und der eigentlich die Textausgabe einleiten sollte. Aber ich weiß nicht recht: lyrisches Ausschwingen einer gleichbleibenden Stimmung mag im Drama angehen, auch wenn das Wort im Melodischen versinkt; doch die für die Geschehnisse wichtige Wiedergabe entscheidender Ereignisse in einer Musik, die all das aufs herrlichste sublimiert, aber jede Ahnung des tatsächlichen Inhalts austilgt — ich weiß nicht recht, ob das der Sinn des Dramatischen ist.

Der Gesang des Bacchus, des jungen, zauberhaften, träumerischen, überträgt eigentlich nur das Objektive ins Subjektive, nicht die Schilderung in Aktion und Unmittelbarkeit. Aber das bange Staunen des Reingebliebenen, der unberührt und unerniedrigt durch die trüben Fluten erster Sinnlichkeit geschritten ist, wäre in Hofmannsthals Versen, diesem hochmütig wählerischen Wortgeschmeide, in dem vollen Schauer des Erlebnisses und doch schon wieder unter empfindsamem Ausscheiden des trivialen Hauchs alles „Gegenwärtigen" sehr schön und rein nachzufühlen, wenn — ja wenn man sie verstände und das „schwermütig Liebliche" oder das „fröhliche, mit etwas wie graziösem Spott" Triumphierende dieses zarten Singens anders als in der rein musikalischen Sphäre zu erfassen vermöchte. Es geht wirklich nicht. Das Konzert im Kostüm sollte überwundene Form bleiben; man wird sie aber in Verbindung mit starkem „Theater" zeitweilig leichter ertragen als in der mit bloßem allegorischen Schönbartspiel. Gerade weil diese Musik so unsagbar herrlich ist, die in diesem Bacchus-Gesang die Motive der Verkündigung steigert (der Reihe nach: 82,83, 87 a — mit der jünglingshaft verzückten Melodik 86 c unmittelbar fortgesetzt: 87 d — dann 87 c und b und wieder 82), Themen mit glühenden Wangen sozusagen, in schamhafter Freudigkeit und Beklommenheit: „Circe, ich konnte fliehen, sieh', ich kann lächeln und ruhn — Circe, was war dein

Wille, an mir zu tun?" — gerade weil diese Musik so herrlich ist, wehrt sich ein Etwas des Gefühls, sie mit den Sinnlosigkeiten des Theaterplunders zu sehen, aber ohne Theaterdeutlichkeit und Wirkung . . . Entweder — oder. Ich wäre fürs Oder. Ich möchte einmal diese Musik an sich empfangen, ohne Kulissen, ohne Scheinwerfer, ohne Versatzstücke — meinetwegen sogar ohne Worte. Daß sie ohne all das bestehen könnte, ja wahrscheinlich ihre höchste Schönheit offenbaren würde — das wäre der höchste Triumph des Musikers, der jetzt keiner Krücke mehr bedarf, um ins letzte Geheimnis hineinschreiten zu können. Aber als Opernform wird es einmaliges Experiment bleiben müssen. Daß ich im Hintergrunde einer Loge mit geschlossenen Augen einen reineren Eindruck in mich aufnehme als durch den Schein und die Illusion des Bühnenbildes — das ist ein Kriterium. Und gerade diese beiden Bacchus-Episoden, im Gesang der Elementarwesen und in dem des nahenden jungen Gottes geben symptomatische Zeugenschaft für diese Geburt der Musik aus der Abstraktion des Tragödiengeists.

Beinahe gesellt sich ihnen als dritter Zeuge das holdselig ernste, schubertmilde Terzett der Naturgeister (88), eine Melodie, die vom Himmel gefallen zu sein scheint — wie jede echte — und mitten in den Schoß eines Sonntagskindes, das noch nichts von Weh und Glück, nur von der Schönheit der hellen Welt weiß; so schmerzstill, so ganz lind und anmutsvoll fließt dieses Schlummerlied der Sehnsucht hin — „Töne, töne, süße Stimme, uns entzücken solche Lieder". Aber wiederum: sie entzücken fast ausschließlich als Musik, nicht als Element des Dramatischen, höchstens als Kontrastfarbe und Beruhigung. Dreimal klingt diese sänftigende Stimme, jedesmal den Aufruhr jugendvoller Göttlichkeit beschwichtigend . . .

Er erhebt sich aufs neue in des Bacchus schwül erschauerndem Gesang „Doch da ich unverwandelt von dir gegangen bin" (89) und ergreift auch Ariadnens Seele: „O Todesbote, süß ist seine Stimme" — das Thema des Bacchus (84) wird zu dem des geheimnisvollen Boten (90), der ohne Schrecknis ist: überirdisch blinkt es in der Celesta, den Streichern und dem mysteriösen Glimmen tiefer Harmoniumtöne, die sich als Orgelpunkt hinspannen, aber so unmateriell, daß das Thema gleichsam über Wellen und Wolken hinzuschreiten scheint. Wieder, diesmal zu lichterem B-Dur erhoben, um eine Sext gesteigert, der leise ergriffene Gesang der Elementarwesen (88). Näher und näher die Stimme des jungen Gottes, in taukühler Frische und Freudigkeit, wie vom Morgenwindhauch umweht, von rauschenden Geigen- und Holzbläserfiguren (90 a), zu 87 c und d in ruhiger Begeisterung zurückkehrend; und in grenzenlos entzückter Hingabe hält sich Ariadnes Seele ihm entgegen (90). Ein mächtiges Heranschreiten: nur wenige Takte, statt der in kluger Erkenntnis weggelassenen erneuten

Bacchus-Verkündigung Zerbinettas, und ihrer riesenhaften Steigerung, die aber durch Abspannung des Hörers abgestumpft wurde, während das ungeheuere Emporkommen dieser Akkorde in der fremdartigen, kühnen Schönheit ihrer eisfunkelnden Septimen- und Nonenherbigkeit im vollen olympischen Götterlicht strahlt und höchsten Eindruck übt. Über das glanzumwitterte Bacchus-Thema der Hörner heben sich im Glorienglanz aller Streicher, der Hörner, Trompeten und Posaunen, der Harfen und dem Akkordschlag des Klaviers diese Klänge, gleich einem herrlichen Widerhall aus Urschöpfungstagen (91) und der Boden des Eilands scheint im Schüttern des Tamburins, dem dumpfen Zittern der kleinen Trommel zu erbeben: Bacchus steht vor Ariadne. Sie schreit auf: „Theseus!" — aber das Orchester ruft ihr mit Motiv 87 c zu, wer es ist, dessen Anblick sie derart verwirrt. Das sternflammende Thema 91 brennt in fast unerträglicher Helle und wird erst allmählich abgedämpft, in stürmisch abklingenden, niederfallenden Sequenzen von 87 c. Das Thema des befreienden Todes (55), einem magdlich sich neigenden, kleinen Motiv demutvoll verbunden (92 a), tönt zu Ariadnens Gruß und ein kristallen in Quartenakkorden schimmerndes Harfenklingen webt seinen verwirrenden Glanz um beide Gestalten — und dieses zarte Blitzen währt noch fort, zu des jungen Gottes schüchternen Fragen: „Nimmst du den Fremdling da hinein (87 c) — und tränkst du ihn da mit einem Zaubertrank (87 b)?" Beziehungen: Ariadne, todesbereit hingegeben, erwidert scheu: „Ich weiß nicht, was du redest" — und gleich einer Ahnung klingt das schon bei 28 a angedeutete Thema des Liebesduetts 97 und verklingt in zartester Frage (92 b): „Ist es, Herr, daß du mich prüfen willst?" (92 c: kindlich und unterwürfig); „Mein Sinn ist wirr von vielem Liegen" — und das klagende Seufzen, mit dem sie erwacht ist und das zu Beginn ihres Monologs hingehaucht wird (46 a), erinnert hier daran. „Deiner harre ich seit Nächten, Tagen, seit wie vielen, ach, ich weiß es nicht mehr" — und das Thema der Ouvertüre (34), die dieses sehnsüchtige Erwarten ausgedrückt hat, führt jene Zeit der müden Trauer wieder herauf. Beziehungen: Bacchus frägt in tiefer Verwunderung „Kennst du mich denn? Du hast mit einem Namen mich gegrüßt?" — das Thema der Liebesentrückung (92 b, bezw. 28 a) entfaltet sich deutlicher und der Trompetenruf 82, der des Bacchus Nahen ansagte, klingt ganz leise auf; 92 b erblüht wieder, indes Ariadne abwehrt: „Nein, nein, der bist du nicht", und das flüchtig vorbeihuschende Theseus-Motiv (37, verkleinert!) sagt aus, für wen sie ihn gehalten hat. „Wer bin ich denn?" fragt der Jüngling zurück; der leise, zarte Heroldruf 82 gibt Antwort. „Du bist der Herr über ein dunkles Schiff": Thema 57, Ariadnes Vision der Erlösung im Tode, der Fahrt in Charons Nachen, wird zu neuem Hoffen. „Ich bin der Herr über ein Schiff" — aber 82 deutet darauf hin, daß es ein

andres ist als der Todeskahn. „Nimm mich! Hinüber! Fort von hier!" — und das demutvolle Motiv 92 c wird zu leidenschaftlichem Flehen. Motiv 28 a (97) spricht aus, in welches Liebesland er sie geleiten will, wenn sie seinem Fragen „So willst du mit mir gehn auf mein Schiff" zunickt; aber ihr Bereitsein ist immer noch auf das Totenreich eingestellt (57): wundersam beredt die angstvolle Verzerrung des Themas 57, wenn sie den Schauer aller Kreatur empfindet und vor der Verwandlung zurückbebt.
Das Motiv seines Nahens (82) und das des Zaubertranks (87 c) durchklingen ihre furchtsamen Worte: „Wie schaffst du die Verwandlung? Mit den Händen? Wie, oder ist's ein Trank?" Und die Thematik zu seinen beruhigenden Worten (92 = 56 und 87 c) bedarf keiner „Erläuterung", so wenig als das jetzt immer wärmer aufglühende Liebesthema 93 (= 97, bezw. 28). Ariadnes gefaßte Hingabe kennt kein Zittern mehr, sie weiß, wohin sie geführt wird: „Wer dort verweilet, der vergißt gar schnell." Ein ganz unsubstanziell verschwebendes Thema (94), dem des Gottwerdens (85, 12) irgendwie verwandt, ist die tönende Atmosphäre dieses Schattenlandes. Der Zusammenhang dieser Verwandtschaft wird sofort deutlich, wenn Bacchus in feierlicher Erregung spricht: „Bin ich ein Gott? Schuf mich ein Gott . . ?" und dieses Motiv der Vergöttlichung (85), jetzt in geheimnisvollem, ruhigem Schweben lichtüberfunkelt erklingt (95), das Zaubertrankthema 87 c und das des Reingebliebenen (90, verkleinert = 96 a), in unbeschreiblich milder Ekstase des Gesangs dazutreten und seine Verwandlung symbolisieren, der jetzt die ihre folgt: zuerst ein ängstliches Zurückweichen vor der überirdischen Erscheinung, die sich ihr plötzlich kundgibt, dann das plötzliche Gefühl des Verarmtseins: selbst ihre Schmerzen sind ihr genommen (das innige Thema 4 und 4 a gestaltet die selige Ruhe, die jetzt über sie kommt) — dann sinkt sie hin; und jetzt ist nur mehr ein Sternenhimmel über den zweien, das Motiv der Verwandlung (83 = 17) und die harfenden Quartensphärenklänge spannen sich über die Worte des Bacchus: „Ich sage dir, nun hebt sich erst das Leben an für dich und mich" — Thema 4: er küßt sie und die Last der Welt scheint von ihr genommen; wieder 83 und das Harfenmotiv, wieder von 4, in überschwenglicher Wendung weitergesungen (96 b), durchbrochen — immer höheres, beseelteres Ansteigen des Liebesthemas 4 und der Gegenstimme 4 a, höchste Liebesexaltation im Vereinigen der Themen 37 und 96 a (sie vermag endlich doch zu vergessen — das Theseus-Motiv 37 löst sich in hellem Entschweben auf) — und jetzt in grandiosem Hinfluten das lichterloh flammende Thema der Liebesentrückung 97, das beide den Gestirnen zuträgt; tief unter ihnen die Welt, und die süßen Stimmen der Naturgeister (88) — ein Vergehen, eins im andern (94) — tief unter ihnen Zerbinetta, die sich erhaben über sie dünkt und deren ironisches Mißverstehen nur eine Genossin der Liebe in der längst Entrückten sieht (ganz diskret das

Rondothema 72 in das Gleißen, Glimmen und Glitzern des Themas 94). Einmal noch, voll und innig, der Zwiegesang der Liebe (4) — und dann in mächtigem Brausen der Ausklang: die Themen des Thanatos als Befreier (56) und das der Verwandlung (83), von der Bacchus-Verkündigung durchklungen, leuchten auf und gleich kreisenden Sonnen zieht das Thema der göttlichen Liebe (97) dahin, immer höher, immer jauchzender — in Brudersphären Wettgesang mit dem Verwandlungsmotiv 56, dem sich 4 gesellt, in blendendem Aufrauschen — und dann, als entschwände das selige Paar den irdischen Augen, ein Verschweben ins Licht: nur das Motiv des Gottwerdens (85) hebt sich noch einmal aus dem Flimmern des gestirnten Firmaments, das sich im leisen, sanften Des-Dur-Akkord über die kleine Erde dort unten hinzuspannen scheint . . .

Es hilft nichts: der Musiker bleibt der stärkere. Man wehrt sich einen langen Akt hindurch, den „Grundriß" eines Dramas statt des Dramas selbst nehmen zu sollen; wehrt sich gegen ein an sich recht wenig kurzweiliges Stegreifspiel, findet es für alle Fälle gleichgültig, auf wen Ariadne wartet, die sich gar nicht tragisch „bewähren" kann, weil keine wirkliche Versuchung, kein ernstlicher Konflikt an sie herantritt. Denn die Annäherung der Lebensmaske ‚Harlekin' und der versuchte Trost durch die Zerstreuungen der Welt — so ist doch wohl das Buffo-Intermezzo zu verstehen? — bleibt viel zu theoretisch, bleibt schon durch die Primitivität der Gestaltenschemen viel zu irrelevant und kommt der Gefühlssphäre gar nicht nahe. So sieht man eigentlich nur, wie Ariadne sich gleich dem ersten gibt, der ihr naht, und daß es auch der beste ist, mag ihr besonderes Glück bedeuten — aber Verdienst und tragisches Bestehen ist es nicht. Und niemand wird mir zumuten, mich ernsthaft dafür zu interessieren, welcher der vier Liebhaber Zerbinettens jetzt an die Reihe kommt; dazu ist die Dame selbst zu wenig aufregend und ihr Harlekin zu wenig geistreich; von der unpersönlich insipiden Ödigkeit der drei andren Männerlarven gar nicht zu sprechen. Es fehlt eben die dramatische Voraussetzung, die brüderliche Anteilnahme an den Geschöpfen des Spiels. Und es fehlt die dramatische Konsequenz, wirkliche Lebensschicksale, in welche diese Geschöpfe durch den großen Puppenspieler geschleudert, aus denen sie gerettet werden oder in denen sie untergehen. Ein versifiziertes Szenarium, gesungen von maskierten Koeffizienten der Menschheitstypen — das mag sehr durchgeistigt sein, ist sehr durchgeistigt, ist in goethehafte Sprache gegossen — ein Tondrama ist es nicht.
Aber es hilft nichts: der Musiker bleibt der stärkere. Man wehrt sich. Man langweilt sich sogar, ist verärgert, angestrengt und ermüdet — und plötzlich ist man überhaupt nicht mehr da, ist entführt, fortgerissen, segelt auf dem Schiff des Gottes Bacchus durch ein Meer von Wohllaut den Gestaden

der Träume zu, ist „entselbstet", transfiguriert, weiß um eine Wahrheit, die hinter dem Leben des Alltags ist, die uns immer wieder entschwindet und deren wir in dieser Stunde gewiß sind: gibt es höhere dramatische Wirkung? gibt es überhaupt eine andre? Empfinden wir mitten im Branden und Lohen dieser Musik nicht plötzlich, daß all die Erscheinungen der Bühne doch nur Zeichen sind, stenographische Sigel des Lebens, deren Deutung uns nicht durch den Verstand, nur durch den Willen des Künstlers auferlegt wird? Wirklich, ich fühle, während die strömenden Gluten der Töne dieses letzten Zwiegesangs über mich hinfließen und mein kleines Ich verschütten, wie gleichgültig es doch im Grunde ist, ob die treue Gattin Ariadne oder Fidelio heißt, die treulose Weiblichkeit Zerbinetta oder Carmen, ob die Geschehnisse ihres Daseins uns ausführlich dargestellt werden oder nur angedeutet, und doch immer in einer Verkürzung aufs Wesentliche, bei der es schließlich irrelevant wird, wie weit sie geht und ob sie nicht schließlich beim Schematisieren anlangt; ob dieser Held und diese Heldin in realistischer Photographie oder in expressionistischer Spirale ihr Liebesgeschick erleben — ganz und gar gleichgültig. Es ist natürlich nicht gleichgültig und die Lebensgesetze der Kunst werden nicht ohne Folge durchbrochen. Es ist an dem, daß die „Ariadne" niemals zum Volke sprechen wird. („Volk" im Wagnerschen Sinn, nicht in dem des sozialen.) Aber daß ein Augenblick kommen kann, wo all das wesenlos wird, wo nur mehr diese Musik da ist und ein Lebensgefühl höchster Art — das ist entscheidend und das ist die befreiende Kraft, die dieser Ariadne innewohnt.

Es hilft nichts: der Musiker ist stärker als alle Einwände des Verstands, stärker als der Dichter, stärker als der Empfangende. Er schaltet mit ihm, wie er will, selbstherrlich, gewaltig, vergewaltigend, wenn es sein muß. Er schaltet ebenso mit seinen Spielern. Er zwingt sie, zu können, was sie bis dahin nie vermochten. Er holt aus 36 Instrumenten Herrlichkeiten des Klangs, die dem Orchester der Hundert kaum je entlockt worden sind, erpreßt von jedem einzelnen konzertante Solistenbravour, sondert sie zu Individualitäten und jagt sie schließlich doch in die große Transfiguration, in der jeder Einzelwille erhöht und zugleich aufgehoben wird. Was in den Bacchus-Szenen erklingt, hat kein menschliches Ohr je zuvor gehört — es ist aus den verborgensten Bergwerken der Musik ans Licht gebracht, hat das Leuchten des Überweltlichen und gehört in die gleichen Bereiche „sittlicher" Musik, zu der Friedrich Nietzsche die Töne der Brünnhilden-Erweckung auf wonniger Höhenöde zählt. Das große Wunder der Verwandlung, das dem Tondichter selber in dieser Schöpfung beschieden war, widerfährt nicht nur den Gestalten seines Spiels, es geschieht den Ausführenden ebenso wie dem Hörer. Ist solcher Zusammenschluß zu gemeinsamem Erleben über das Leben des Tags hinaus nicht der Sinn der grie-

chischen Tragödie, nicht der Bayreuths gewesen? Probleme sind zu suchender Auseinandersetzung da: setzen wir uns mit diesem Problem des Dramatischen auseinander. Aber wenn es geschehen ist, überlassen wir uns willenlos dem höheren Willen und lassen wir die Nomenklaturen daheim. Mag sein, daß der Musiker Strauß kein Dramatiker ist. In der „Ariadne" ist er sicher keiner. Aber da ihm die gleichen Verzauberungen gelingen: vielleicht ist er mehr.

EPILOG: DER BÜRGER ALS EDELMANN

Die neue Form der „Ariadne", mag sie den immanenten Gedanken des Werks endgültig erfüllen oder nicht, hat jedenfalls ein Opfer gefordert, das — vorläufig wenigstens — wirklich den vollbringenden Göttern der Kunst gebracht zu sein scheint. Ich meine die Musik zur Molière-Komödie. Soll diese stilistisch entzückende, überaus aparte und wählerische Ergänzung des Stücks in Tönen, die all die Erscheinungen und Vorgänge des Lustspiels, aber auch all seine boshaft-mitleidige Satire, die Übertreibungen des Allzumenschlichen und all seine zeitgemäßen schnurrigen Bizarrerien zu einer Hohlspiegelwirkung sondergleichen steigern und dazu in ihrer Gesamtheit eine Rokokosuite von Lebrunscher Fülle und ganz Straußscher Spitzbüberei bedeutet, wirklich der Bühne verloren sein? Der eine, einzige Reinhardt hat sie ja aufgeführt, nachdem Strauß in der Unersättlichkeit des Vollendenden aus dem fragmentarischen Ballast zur Oper im Verein mit Hofmannsthal, der das Lustspiel zu Ende ergänzt hat, ein Ganzes herstellte, den neuen Akt der schließlichen Bearbeitung musikalisch ergänzte und damit die reizvollste Schauspielmusik geschaffen hat, die die Literatur kennt. Aber freilich: wenn nicht ein Darsteller von der tragisch-komischen Kraft des armen Viktor Arnold da ist, den der Krieg in Wahn und Tod getrieben hat und der ja der Jourdain der Stuttgarter Uraufführung war — dann ist die Aufführung der Molière-Komödie ein bedenkliches Unterfangen. Seien wir ehrlich: sie wirkt seminaristisch, literarhistorisch, als Kuriosum — zum mindesten für die Dauer eines Abends, wenn der lebendige Eindruck des Themas „Armes eitles Menschenkind" dem der wenig delektierenden Variation, ihren Verkleidungsschwänken, ihren Liebespossenspielen und vor allem ihrer ewig gleichbleibenden Charakteristik weicht, die von Anbeginn feststeht, nicht durch Geschickskonflikte gewandelt wird, nur Exemplifikation des besonderen Falles eines Gesellschaftstypus ist, der allerdings im Moment aktueller wirkt als jemals. Vielleicht wird es wirklich das einzige sein, was man den Kriegsgewinnern und ihren Ankäufen von Bildungsersatz verdankt, daß

Molières Stück aus einer Antiquitätenunsterblichkeit zur Lebendigkeit eines Gegenwartbilds erweckt wird. Aber auch dann bedarf es eines Darstellers von stärkster menschlicher Fülle, um dieses erbarmungswürdig drollige Geschöpf in seiner ursprünglichen Gutmütigkeit, seinem albernen Ehrgeiz, seiner bornierten Härte gegen die Nächsten, die seiner Manie nicht schmeicheln und in der Tragik seines Mißbrauchtwerdens und seiner Verkennung des rechten, ihm erreichbaren Lebensglücks rund und glaubwürdig zu machen und es der Monotonie zu entreißen.
Wenn aber solch ein Schauspieler da ist und um ihn noch ein paar, die den Typen der Komödie einiges individuelles Leben einzuhauchen vermögen, dann sollte man sie schon der Straußschen Musik wegen spielen. Sie ist von einzigartiger, kecker Grazie und stilistischer Bravour — nicht nur dort, wo er sich den alten Lully zum Mitarbeiter genommen hat — ist eine Bonbonniere voll der feinsten Gourmandisen und Konfekte, bildet die Zeit ab, zeichnet Karikaturen, gibt den Szenen ihr lebendiges Relief, ist nach Bedarf diskret und unverschämt, wenn sie zu verraten hat, was das Wort verschweigt, malt mit dem Pinsel Bouchers, tanzt Menuette, Sarabanden und Gavotten, ist lebendes Rokoko. Ich führe nur ein paar Motive an. Die protzig in altväterischer Figurierung daherstelzende kleine Ouvertüre mit ihren großmäuligen Akzenten und ihrer Unbekümmertheit um harmonische Anstößigkeit (1). Das Schäfergespräch mit seinen weißen, blaubebänderten Lämmchenmotiven, das zierlich gemessene Menuett der Tanzstunde (2), das köstlich bramarbasierende Stück zum Fechtunterricht mit seiner prahlerischen Trompetenfanfare und den Florettstößen der Thematik (3 — in den chromatischen Zweiunddreißigsteln der Trompeten sieht man Jourdains Degenknopf ordentlich von dem Koller des Gegners abrutschen!). Die hurtige Gavotte des Schneiders und der windige, polonaisenhafte Tanz des Gesellen (4), die pantomimische Musik zu Jourdains Übung im Grüßen. Das gleichsam in Schnallenschuhen und gesticktem Frack auftretende preziöse Thema 5, während er sich einem imaginären Vertreter der großen Welt gegenüberträumt, die dann in ihrer ganzen rosigen, hell gepuderten Anmut, ihren grazilen Reverenzen, ihrem Parfüm von Eau de lavende und Weihrauch, ihrer seidigen, kapriziösen Schönheit in dem As-Dur-Vorspiel zum zweiten Teil des 2. Akts (7) und seinen ziervoll elastischen Komplimenten (8) wie in einem goldgerahmten Medaillon abgebildet ist. Die Lullysche Sarabande, die dem Cleonte zugehört, und das bukolische Menuett des Lully als Präludium zum 2. Akt (6), das durch die fließenden Stimmen, mit denen Strauß es überkreuzt, erst aus bedächtiger Steifheit zu Watteauschem Liebreiz gestaltet wird. Die kostbare Dinermusik, dieses Menü in Tönen, bei dem man ordentlich Appetit bekommt, so delikat weiß der Meister, der hier zu einem Vatel der Musik wird, seine Gerichte aufzutischen: „Rheingold"-Figurationen rauschen,

während der Rheinlachs serviert wird (9), dem weißen Burgunder entspricht ein feurig leichtes Thema (10), Jourdains Courmacherei wird von einer gefühlvollen, allzu gefühlvollen Melodie begleitet (11). Drosseln und Lerchen zwitschern noch im Orchester, während sie auf den Schüsseln schon gebraten präsentiert werden, der wirbelnde Tanz des Küchenjungen, der einer Omelette aux surprises entspringt, ist ebenso amüsant wie das Geplauder und die Geschäftigkeit der Musik zu Beginn der Szene und die artige Thematik der wohlerzogenen Dienerschaft, aus der dann im neuen Vorspiel zur „Ariadne" die Ariette des Tanzmeisters geworden ist. Von geistreichstem Charme die Courante in Kanonform, die dem Parallelismus der Szene so durchaus entspricht (12); minder glücklich, ein wenig überziert die Sicilienne zu Beginn des 3. Akts (und nebenbei allzu breit hingestreckt); sehr belustigend dafür die türkische Zeremonie in ihrem exotischen Geklingel (13), das beim Auftritt Jourdains als Großtürken gerade in seiner Verbindung mit dem gravitätischen Sarabandenthema des Bourgois gentilhomme eine fast tragisch-komische Kraft hat. Die ganz nach Lullyschen Motiven gebaute Musik zur Ansprache des Mufti hat mehr Stil als eigentliche Heiterkeit; um so witziger dann die Umrahmung dieser Themen mit „echten" Strauß-Glossen in all ihrer sarkastischen, ottomanischen und monomanischen Gespreiztheit. Das Madrigal des Lully, die Sicilienne, das Menuett (6) schließen ab. Ein Überreichtum; ein Füllhorn von Musik wird über all die schließlich doch recht abgeschmackten Szenen ausgegossen — manchmal sogar zu viel; die Cérémonie turque wird durch sie noch verlängert und sie ist gerade hier nicht sprühend, weder parodistisch ergiebig noch in absonderlicher Orientalistik farbenprächtig und abwechslungsbunt genug. Sonst aber: das fürstliche Geschenk eines Großen Herrn von heute an einen der Vergangenheit; ein Gruß über Jahrhunderte hinweg.
Es wäre ein Jammer, wenn sie zum Stummbleiben verurteilt wäre. Konzertaufführungen, die ja auch nur eine Auslese dieser Stücke als Molière-Suite bringen können, geben nicht das rechte Bild, so unterhaltsam es auch war, diese Musik von Strauß selber dirigiert und mit szenischen Bemerkungen heiter glossiert zu hören. Schon daß die Apostrophe der Hörer nötig war, zeigt die innere Fragwürdigkeit solch einer von der Bühne abgetrennten Wiedergabe auf. Man müßte doch darauf sinnen, diese kleinen Delikatessen zu bewahren. Schon damit der Theatermann des „Gesprächs", das diesen Abschnitt eröffnete, recht behalten könne und wir wirklich statt eines problematischen zwei endgültige Meisterwerke hätten. Und nicht nur hätten, sondern auch besäßen.

Ich weiß es: der Widersprüche sind manche in diesem Kapitel. Aber ich weiß nicht, ob sie in mir liegen oder im Problematischen des Werks, das gleichzeitig bezaubert und befremdet, gleichgültig läßt und fasziniert, ab-

strakt wirkt und brennenden Lebens voll ist. Nur daß diese Widersprüche von der Art sind, daß ihre Lösung nicht so fruchtbar macht als ihre Auffindung. Mehr: sie können gar nicht gelöst werden. Denn es sind die des Lebens selber, sind die gleichen, die dem produktiven Menschen erst seine inneren Spannungen geben, ja die Voraussetzung seiner eigentlichen Existenz bedeuten. Nicht dieser oder jener — erst sie alle zusammen machen die Wahrheit aus. Das ist die Lehre, die dieses Werk, wie wenig andre, zu geben vermag. Und eine noch: welch subtilere Geistigkeit und welche Verschwendung des Musikalischen die scheinbare Einfachheit dieses Stils, die „Rückkehr" zur Tonalität, zur gebundenen Form, zur gegliederten Melodie bedingt. Mozart ist viel komplizierter als Wagner (und Strauß). Also sprach „Ariadne" . . .

JOSEPHS LEGENDE

Handlung in einem Aufzug

von

HARRY GRAF KESSLER und HUGO VON HOFMANNSTHAL

Opus 63

Beendet Anfang 1914

> Die Kritik soll kein Schermesser sein, das über eine Warze stolpert und eine Lebensader zerschneidet; sie soll eine Pflugschar sein, die zwar Wunden reißt, aber nur, damit Früchte wachsen.
>
> Hebbel

BESETZUNG:

1 kleine, 4 große Flöten (bezw. 2 kleine und 3 große), 3 Oboen (dritte Oboe auch Englischhorn), Heckelphon, 1 D-Klarinette, 2 A-Klarinetten, Baßklarinette, 1 Kontrabaßklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott (auch viertes Fagott). — 6 Hörner, 4 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Tenortuba in B, 1 Baßtuba, 6 Pauken (2 Spieler), Triangel, Tamburin, kleine Trommel, Xylophon, 2 Paar Kastagnetten, 2 kleine Zimbeln (3 Spieler), ein Glockenspiel. — 4 Celestas, 4 Harfen, Klavier. — Orgel (hinter der Szene). — 10 erste Violinen, 10 zweite Violinen, 10 dritte Violinen. — 8 erste Bratschen, 8 zweite Bratschen. — 6 erste Violoncelle, 6 zweite Violoncelle. — 8 Kontrabässe.

Man muß es nicht allzu tragisch nehmen und heute weniger als je, da die „Frau ohne Schatten" dieser „Josephs Legende" gefolgt ist; aber man wird es auch nicht beschönigen dürfen: dieses mimische Drama ist kein Geschenk der höchsten Stunde. Gewiß, auch in „Josephs Legende" ist „schöne" Musik; aber mit Ausnahme von vier, fünf Stellen ist selbst die nicht schön, nicht die ich als Straußisch liebe — sie ist nicht der Inspiration des heißgewordenen, in Sturm und Glanz hinfahrenden Tondichters zu danken, sondern nur dem Können seiner Meisterschaft, ist auch dort, wo sie mich berührt, eben nur warmgewordene Technik des kühlgebliebenen Strauß. Sie ist von jenem Richard Strauß, der ein fabelhafter Ingenieur der Musik ist, Brücken schlägt, Wege baut; aber die Gegend, in die diese Wege und Brücken führen, ist nicht die sonnenhelle, eisstrahlende Einsamkeit, nicht die abseitige Welt der hochsinnigen und hochmütigen Geistigkeit, in die man noch dem Meister der „Ariadne" zu folgen hatte und in die er immer und immer wieder gerufen hat. Sondern die von Betriebsamkeiten und Snobismen, mit denen gerade er nichts zu schaffen hat, nichts zu schaffen haben darf. Nun hat er uns den ersten Schmerz getan. Nein, nicht den ersten, seien wir aufrichtig. Denn in einzelnen Liedern, und nicht nur in den bedauerlichen letzten, auch früher schon, mitten in Erlesenem unbegreiflich aufstörend, oder im „Enoch Arden", sah man ihn mit Verdruß und Staunen immer wieder dem allzu billig Unterhaltenden, der allzu entgegenkommenden und auch durch einzelne Keckheiten des Metiers nicht unnahbarer gemachten Wohlgefälligkeit angenähert. Aber doch immer nur in wenigen „schwachen Stunden", immer wieder verleugnet, gleich vergessen gemacht durch irgend eine vehemente Verführung in brillante Überraschungen des Geistes und in tolldreiste Abenteuer der Musik. Das ist ja auch hier geschehen. Stets aufs neue, ich hab' es schon bekannt, erobert sich Richard Strauß die Abtrünnigen wieder und man sollte es aufgeben, an ihm zu zweifeln. Aber gesagt muß werden, daß er kaum etwas gemacht hat, was in gleichem Ausmaß und in gleicher Deutlichkeit alles Fragwürdige seines Wesens und seiner Musik bekräftigt, wie dieses freilich sofort überholte, für eine bestimmte Phase seines Schaffens sehr bezeichnende Werk. Und daß kaum ein andres derart angetan ist, den Gegnern Anlaß zum Mißverstehen zu geben. Er hätte es nicht machen sollen. Nun hat er uns den ersten Schmerz getan; in diesem Sinn wirklich den ersten.

Er hätte es lieber nicht schreiben sollen. Gewiß: Gelegenheit macht Liebe zum Experiment und zum Erproben des besonderen Materials, das sie bietet und es ist durchaus verständlich, daß die Leistungen, die seltsame Kultur und die künstlerische Sphäre des russischen Balletts gerade einen zur Produktion anregen mußten, der wie Richard Strauß immer auf der Suche nach dem Neuen ist, nach den Möglichkeiten schöpferischer Beispiele in verwahrlosten Kunstgebieten oder in bisher zu wenig ergiebigen, wie es das Ballett und die Pantomime zumindest in Deutschland waren. Vielleicht war gerade die Erwartung, wie eben er solche Möglichkeiten aufzeigen oder gar gleich eine Vollkommenheit dieser Kunstart erobern werde, so groß, daß sich dadurch eine Enttäuschung einstellen mußte. Denn diese „Josephs Legende" wies nichts Offenbarendes in der musikalischen Behandlung des Mimus auf, sondern war „nur" genau so, wie man es sich ungefähr vorstellen konnte — während er, bisher und nachher, jede Vorstellung zuschanden gemacht und weit hinter sich gelassen hatte. Diese Legende wirkt nur wie eine gute Strauß-Kopie; und das ist zu wenig, wenn sie von ihm selber herrührt. Wäre nicht auch hier sein Meistergewissen so wachsam rege gewesen, daß jeder Takt, jede thematische Durchbildung und vor allem die instrumentale Herrlichkeit dieser wunderbar leuchtenden Partitur in ihrer sorgsamen Vollendung sein einzigartiges Wappenzeichen trüge — man könnte sagen, er habe es gleichsam nur mit der linken Hand gemacht; und vielleicht wäre die Unwichtigkeit, mit der es dann behandelt sein könnte, sogar sympathischer und sicher entwaffnender. Mag sein, daß gerade das Mißverhältnis zwischen dem Rang und Wert des Erfundenen und der Meisterschaft der Ausführung das Gefühl des Unbehagens vor diesem Werk bedingt, das ja auch durch das anspruchsvoll Preziöse und Atelierhafte, im bösen Sinn „Literarische" der dichterischen Unterlage miterweckt wird. Vor allem aber eben, weil man empfindet: die Hand hat es gemacht. Die rechte, sicherlich; und die rechte eines Meisters. Aber doch die Hand und nicht die Seele, das Herz, der Geist dieses Meisters. Ich weiß, auch Beethoven hat Gelegenheitswerke geschrieben, weiß, daß er auch ohne „Gelegenheit" manchmal unter sein Niveau gestiegen ist, weiß, daß Wagner seinen „Amerikanischen Marsch" nur des Geldes halber gelten ließ, das er dafür bekam — und recht hatte. Daß Goethe viele spottschlechte Gedichte, daß er „Die Aufgeregten", den „Bürgergeneral", den „Großkophta" geschrieben hat, auf die er sich obendrein noch was zugute tat und die sicher unter dem Pegel dieser Tanzdichtung stehen. Ich weiß, ich weiß. Und doch möchte ich dieses halbedle Glied in der schimmernden Kette der Straußschen Werke lieber missen. Vielleicht nur aus einem törichten persönlichen Gefühl: er, gerade er sollte auf der Höhe seines Lebens und seiner Kunst nicht „auslassen", sollte nicht achtloser und lässiger werden dürfen, sondern immer

unerbittlicher, konzentrierter, strenger wählerisch. Es hat sich noch immer gerächt, wenigstens ethisch gerächt, wenn ein Künstler sich von der Mißachtung gegen die Mitwelt verleiten läßt, dem Hohn gegen ihre Wahllosigkeit, der Lust am Erproben, was sie sich unter dem gleichen Jubel wie für seine Vollkommenheiten noch bieten lassen mag, statt von der Achtung vor sich selbst, der Ehrfurcht vor seinem Reifwerden, der Lust am Erproben des Sichselberübertreffens, dem Gebot der inneren Stimme, die von Mitwelt und Nachwelt nichts weiß — von all den Dingen, die das Schönste und Zwingendste der Straußschen Künstlerschaft bedeuten. Auch schon dadurch gerächt, daß es fast immer ein Irrtum ist: man läßt sich's eben nicht bieten, aber dann wird auch Früheres von Unwilligen in falsche Perspektiven gerückt und das nächste Werk hat es schwerer, weil es nicht nur für sich, sondern für das Vorangegangene mitkämpfen muß, weil es nicht mit der gleichen vertrauensvollen Erwartung empfangen wird. Wenigstens von denen nicht, auf die es ihm ankommen müßte . . . Dazu kommt noch, daß er selber auch ein wenig daran schuld ist, wenn gerade bei den Schöpfungen, die keine neue Beute sind, sondern gleichsam Rückschau, vereinfachender Ausbau des bisher Eingesammelten, und die für ihn — es hat sich immer wieder gezeigt — nur Durchgangsstationen zu neuer, stolzer Ausfahrt ins Ungewisse und Gewisse bedeuten, eine alberne Geringschätzung und Schadenfreude jener sich zeigt, die immer auf das Scheitern eines kühn Erfolgreichen lauern, den absoluten (nicht den relativen) Wert dieser Werke zu verdächtigen suchen, und frohlocken zu dürfen glauben, daß er „fertig" sei und seinen Platz räumen müsse. So sehr er über diesen erbitternden Dingen steht, die er mit seiner Kraft des Lachens abtut — es gibt doch Momente, in denen es ihn verdrießt. Aber er sollte nicht vergessen, daß er selbst oft, nicht durch sein Schaffen, das alle Scheelsucht wieder und wieder ad absurdum führt, aber durch die Arglosigkeit seines Sichgehenlassens, sein Vergnügen an irreführender Blague und an Paradoxien über sein eigenes Wesen und Werk, gläubige, nicht eben geistreiche Anhänger und gar die stets auf dem qui vive oder richtiger qui meure sprungbereiten Bösartigen zu falschen Deutungen verleitet. Er tut nämlich unrecht daran, sein Ruhen in Einfachheit irgendwie rechtfertigen zu wollen, wie er es manchmal getan hat; etwa mit dem unbedachten Wort, daß er es sich jetzt endlich erlauben dürfe, „uninteressant" zu sein, es sich leicht zu machen und noch entschlossener als früher auf das Melodische loszugehen. Nur nebenbei, wie wenig wahr das ist — von dem Mißverständlichen nicht zu reden, als ob er jemals mit Absicht „interessant" gewesen oder dem melodischen Element ausgewichen wäre, ja, es nicht oft allzu übermäßig wuchern gelassen hätte; vor allem aber, wie er es sich nicht leicht macht, nicht leicht machen kann, selbst wenn er es jemals wollte. Das zeigt, ich sagte es eben, jede Seite dieser Partitur (wie

jede seiner andern), zeigt die unsägliche Subtilität der Durchbildung, der Orchestrierung, der organisch thematischen Verkettung in jedem neuen Werk in gesteigertem Maß. Aber „interessant" oder „uninteressant" steht gar nicht in seinem Belieben und leicht machen mag er sich's, wenn irgendwo, dann nicht in einem weniger strengen Sichten und Austragen des Einfalls, nur (vielleicht!) in der sorgloseren Wahl. Dort, wo er nicht dem Muß, sondern nur dem Willen, der Lust am Erprüfen des Handgelenks, am Bereitsein der Technik folgt. Es ist schließlich nur ehrenvoll für ihn, daß man ihm nicht zubilligen will, was jeder große Meister hin und wieder in der Freude am Spiel mit dem eigenen Können versucht hat. Die Deutsche Motette, die ja ungefähr in die gleiche Zeit fällt wie die Legende, und ebenso die „Frau ohne Schatten" zeigen, mit welch leidenschaftlichem Ernst er seinen Weg weiter geht und daß er Werke der Rast, des Atemholens, wie diese Tanzdichtung, als Zwischenspiele betrachten darf. Dürfen das aber auch, die ihn lieben? Ich weiß es nicht und glaube eher: nein; glaube, daß die ihm wahllos Zustimmenden es ebenso mitverschuldet haben, wenn sein Bild im Bewußtsein der Gegenwart noch immer verfälscht wird, wie jene, die ihn wahllos verunglimpfen und verunglimpft haben. Mißtrauen, Böswilligkeit, Borniertheit können ja dem Künstler kaum schaden. Nur recht haben dürfen sie nie.

Und doch: man muß es wieder nicht allzu tragisch nehmen. Von der Ungerechtigkeit abgesehen, die darin liegt, von einem großen Künstler immer nur das Höchste empfangen zu wollen und ein Gleichmaß der Vollkommenheit von ihm zu fordern, das der menschlichen Unvollkommenheit nun einmal nicht beschieden ist, dem reichsten vielleicht noch weniger als dem, der sparen und haushalten muß, weil sein Überschuß dem Ansturm der Jahre nicht standzuhalten vermag. Es ist ja etwas Tragisches, daß die Menschen und Tiere um so viel schlimmer dran sind als die Pflanzen, die alljährlich ihren Frühling, die gleiche wunderbare Blüte haben, die dann zur Frucht wird — und in dem kommenden Jahr sind wieder dieselben farbenglühenden Blüten da und reifen zu den gleichen süßen und vollen Früchten. Die „Entwicklung zum Höheren" innerhalb desselben Individuums wird mit dem Altern zu teuer bezahlt. Aber gerade ein Künstler wie Strauß, der so jugendvoll zu altern vermag und der im Blütentreiben und Früchtetragen seiner Musik dieser Tragik zu spotten scheint, erweckt unbewußten Neid und das ungerechte Verlangen, daß er, einem edlen Baum gleich, immer Früchte von der gleichen Schwere und Süße tragen müsse — als wenn es nicht auch für den Schöpferischen trübe Zeiten geben könne und sogar manchmal einen regelrechten Mißwachs. Nicht einmal daraus, daß der Künstler selbst — ein typischer Fall — gerade das mindergeglückte Werk mehr als ein andres hätschelt, vielleicht gerade, weil es ihn mehr Kraft und Mühe gekostet hat als die ihm mühelos von der glücklichen Stunde

bescherten — nicht einmal daraus wird man einen Vorwurf gegen ihn konstruieren und noch weniger einen Rückschluß auf sein Wesen und sein übriges Werk ziehen dürfen.
Ebenso wäre es Unsinn, ihm daraus einen ethischen Strick zu drehen, daß er gerade vor dem biblisch-himmelszugewandten Thema dieser Legende versagt hat. Nicht nur, weil es ihm hier nicht um Ethos und Weltanschauung ging, sondern um Mimik und Rhythmus, um dekorative Geste und schönen Prunk — und um nichts sonst. Sondern weil er ja unmittelbar zuvor, in der „Ariadne", gezeigt hat, in welche Bereiche des Sittlichen und des Geists er zu dringen vermag, und vor allem, weil dieser Vorwurf an sich albern ist. Ein Marsbewohner, der in seiner Musik der Erde zustreben würde, wäre gewiß ein „Idealist" in den Augen der Kritiker des Mars-Tagblatts (und vielleicht sogar in denen der deutschen); ein Erdbewohner aber darf das nicht, ohne als phantasieloser Rationalist denunziert zu werden, weil ihn das Geheimnis des Diesseits stärker lockt als das des Jenseits. Es scheint, daß es bei den Oberlehrern nur darauf ankommt, ins Weite zu streben, gleichgültig wohin, auch wenn das Ziel der Nähe schöner und wertvoller ist. Ein Gefühl, das sich begreifen läßt, weil es mit dem Menschenzug nach dem Überirdischen und nach dem Mysterium des Unerforschlichen zusammenhängt. Und doch ist es, wenigstens in solchem Fall, irgendwie unrichtig eingestellt. Das Geheimnis des Irdischen zu sehen und zu gestalten ist mehr, als stumpf an ihm vorüberzugehen und an dem des Überirdischen zu scheitern. Ein weiteres Mißverständnis ist unmittelbar damit verbunden und, zumal in deutschen Landen, weit verbreitet: die Verwechslung des Banalen mit dem Häufigen. Ist wirklich ein Gewitter weniger trivial als ein Sonnenaufgang, weil es seltener ist? Nichts ist banal an sich. Erst das Auge, das auf den Dingen ruht, das Ohr, das ihre Musik hört, macht sie banal oder einzigartig. Davon also nichts. Mit Argumenten solcher Art, vielleicht mit Argumenten überhaupt, wird man einer Erscheinung vom Range des Künstlers und Menschen Richard Strauß kaum beikommen können. Nicht einmal, wenn ihm irgendwann ein schwaches Werk passiert.
Daß „Josephs Legende" solch ein schwaches Werk ist — daran freilich werden alle Argumente der Welt nichts ändern können. Machen wir nicht allzuviel Wesens daraus. Der Eindruck des Mindergeglückten wird gerechtfertigt werden müssen, die besondere Art dieser Tanzdichtung, ihre Stellung innerhalb des Straußschen Schaffens, ihre Schönheiten und Leerheiten werden darzustellen sein; dann aber wird es froh und zukunftsgewiß wieder stolzeren Gipfeln zustreben heißen. Dabei mag es vielleicht nicht überflüssig sein, von vornherein eines festzustellen: daß auch ein „schwacher" Strauß immer noch lebensvoller, bereichernder, aufschlußgebender und glänzender ist als die sämtlichen Tonschöpfungen der Zunft, die

sich gegen ihn auflehnt, und daß „Josephs Legende", auch wenn sie nicht den Traum derer erfüllt, die von Richard Strauß „das" mimische Kunstwerk, die offenbarende Gestaltung eines Tanzpoems und dessen fruchtbar weiterwirkenden Musikstil erwartet haben, immer noch alle andren Versuche der Art in ihrem Geist, ihrem rein musikalischen Wert, ihren Problemlösungen und dem Rausch der Orchesterfarbe weit hinter sich läßt. Ich weiß, daß es beinahe einer Insulte gegen Strauß gleichkommt, derlei erst noch ausdrücklich konstatieren zu müssen. Aber da gegen eine gewisse Art von Dummheit selbst ein Richard Strauß vergeblich kämpft, von uns armen Kärrnern der Kunst gar nicht zu reden, mußte es wohl gesagt werden.

Unterschiedlich von andern Schöpfungen des Meisters ist der Orchesterstil der Tanzlegende, die in dem flammenden Glanz, dem golden Sprühenden, dem Brennen und Lodern seiner Klänge vielleicht über alles hinausgeht, was Strauß bisher geträumt hatte; deren unglaublich feine, unglaublich starke, immer wieder überraschende Instrumentalmischungen wieder einer Studie für sich bedürfen (wie fast jedes Werk von Strauß) und die sich im Spezifischen des Orchesterkolorits von allen andren unterscheiden (wieder wie fast in jedem Werk von Strauß). Schon die rein instrumentale Besetzung ist ein Kuriosum und ist in dem Rausch des Wohllauts, den sie vollbringt, ganz gewiß eine Überwältigung. Wie in der „Elektra" werden erste, zweite und dritte Violinen in mehrfacher Teilung eingeführt, auch die Bratschen und Celli in Gruppen gesondert, die Holzbläser zu unerhörter Intensität vermehrt, das Schlagwerk in beispielloser Phantastik souverän gemacht; durch Vervielfachung der Celesta, der Harfen und durch die Verwendung des schon in der „Ariadne" klangfüllend gebrauchten Klaviers wird über das Ganze ein Silberleuchten von wunderbarer Märchenhaftigkeit gebreitet. Wäre die thematisch-melodische Erfindung des Werks auf der Höhe dieser bezwingenden Magie des Orchesterklangs — es müßte an der Spitze des Straußschen Oeuvres stehen; während es vielleicht gerade der Kontrast zwischen der Dürftigkeit mancher Motivabfälle, mancher geradezu wie aus „zweiter Hand" wirkenden Rhythmen und dieser berückenden Traumwelt des Klangs ist, der eine Empfindung des Disparaten, ja fast des Mißbrauchs der eigenen Meisterschaft wachruft.

Eines aber ist besonders merkwürdig an diesem Stil. Wer sich der fabelhaften Bilderkraft der Straußschen Musik bewußt worden ist, seiner ungemeinen Fähigkeit der Assoziation in Tönen, mit der er nicht nur jeden seelischen Affekt, sondern auch äußerliche Dinge, Landschaftsstimmungen, Naturlaute, Gebärden, ja Geräusche der Außenwelt und selbst Gegenstände (das blitzend niederfahrende Beil, die Geißelschläge in der „Elektra", das Plauschen der Mägde, die Stalltür im „Rosenkavalier" und hundertfach Ähnliches überall) so unwiderleglich und dabei doch eigent-

lich zumeist ohne realistische Klangnachahmung, nur durch suggestive Symbolik in Rhythmus, Harmonik und Motivbildung zu überzeugendster tönender Momentwirkung bringt, hat sich sicherlich oft die Frage vorgelegt, warum der Meister diese besondere, wenn auch gewiß sekundäre Gabe nicht in einem rein mimischen Werk fruchtbar macht, in dem all dies auch stilgemäßer, unanfechtbarer und in seiner geistreich frappierenden Detaillistik weniger ablenkend als im gesungenen Drama wirken müßte. Jede Geste, all die scheinbar toten Dinge, Schmuck, Waffen, prächtige Stoffe, alles, was durch das Pantomimische zur Stummheit verdammt ist, müßte gerade dieser intensiven Ausdruckskunst in nie zuvor geahnter Weise glücken und der musikalischen Darstellung des rein Emotionellen einen realen Hintergrund von höchster Buntheit und Belebtheit geben. Und nun geschieht das ganz Sonderbare, daß Strauß endlich wirklich solch ein mimisches Werk schafft und daß er fast durchaus auf all diese Mittel drastischer tonmalerischer Augenblicksbilder verzichtet. Die wenigen Stellen, in denen er diese früher mit solcher Vorliebe angewendete Technik benützt und mit ganz derselben suggestiven Kraft und Intuition, sind rasch hergezählt: die Flageoletts von Harfen und Streichern, über die das Glissando der Sologeige schimmernd hinzittert, beim Rinnen des Goldstaubs, mit dem der Scheik des Potiphar all die Kostbarkeiten lebender und toter Art bezahlt; die gedämpften Hörner zu den glitzernden Harfen-, Klavier- und Holzbläserstaccati, wenn der Sklave mit den Edelsteinen, die leise winselnden Hörner und Streicher zu den bebenden Geigenskalen und Harfenglissandi, wenn der mit den Windhunden naht. Während die lüstern wiegenden, zwei- und dreiteilig wechselnden, obszönen und dabei äußerlich ruhig gleitenden Rhythmen zu den brunstbebenden, aber gleichfalls äußerlich ruhigen, wollüstig sich windenden Bewegungen der entschleierten Frauen, die schleichenden, lauernden, unterdrückt keuchenden, in mühsam zurückgehaltener Wut gleichsam sprungbereiten Motive der Faustkämpfer und ähnliche Episoden ganz ohne schildernde Einzelheiten breit symphonisch hinfließen. Ein Künstler, der wie Strauß alles bedenkt, was rasch fertige Kritiker, aber auch, was gewissenhaft bedächtige Verehrer mit Einwänden bemängeln, hat sicher auch hier nicht ohne zwingenden Grund ein Ausdrucksmittel aufgegeben, das ihm sonst stilgemäß schien (meiner Empfindung nach: irrtümlich) und dessen Anwendung hier, wo es durchaus im Wesen der Sache gelegen wäre, verwunderlicherweise unterlassen wird. Das wäre noch zu begreifen, wenn immer nur das Wort den Anlaß zu tonmalerischer Illustration gegeben hätte; aber gerade in der Symphonik, in Eulenspiegels Streichen und Don Quixotes Abenteuern spielt dieses Verfahren eine Rolle, die immerhin zu prinzipiellen Auseinandersetzungen reizen mochte, und es ist um so weniger leicht verständlich, wenn im Mimodramatischen, das der allgemeinen poetischen Idee

noch die Sinnfälligkeit des Sichtbaren mit dem Detail des Gestus und des Bildhaften hinzufügt, das Ausprägen all dieser Einzelheiten im Film der Motive verschmäht wird.

Und noch eines ist seltsam: daß gerade hier, wo die Sprache der Thematik, die Verwandlungen, die psychologische Schattierung, das Eigenleben der Motive in all der erstaunlichen Konsequenz, mit der Strauß sonst in Tonsymbolen denkt und gestaltet, viel ausdrucksmächtiger und unmittelbarer einleuchtend wirken müßten, als in der schon durch das Wort, aber auch durch die Vielfalt und die individualisierendere Charakteristik erhöhten Komplikation des Gesangsdramas, nur mehr wenig von dieser thematischen Verflechtung zu spüren ist, die sonst gleich einem funkelnd gespannten Netz zahlreicher Erinnerungssymbole diese Dramatik und Symphonik bindet. In der Legende sind nur ganz wenige Leitmotive verwendet und sie werden viel seltener verändert, umgestaltet und umgedeutet als in andren Werken, sind und bleiben viel starrer und werden neben der Prävalenz des rhythmisch-melodischen Sondereinfalls aus der früheren Gleichwertigkeit ins Sekundäre hinabgedrängt. Das gilt auch von dem thematischen Verfahren in dieser Tanzdichtung überhaupt. In der „Elektra", in der „Salome", in der „Frau ohne Schatten" und gar in den symphonischen Gedichten werden die einzelnen Motive in Situationen, Verwicklungen und Beziehungen von abwechslungsreichster Buntheit gejagt. Fast jedes Thema wird einmal gezwungen, durch die Reihen vieler andrer Spießruten zu laufen und kommt dann lebendiger als je aus ihnen heraus. In der „Josephs-Legende" stehen die Motive wie hieratische Götzenbilder da, beinahe regungslos, unverwandelt, eindeutig und kaum jemals ins Vieldeutige hinübergeführt. Kein Zweifel, daß darin ein bewußtes Stilprinzip liegt. Aber daß dieses Prinzip doch auch mit dem andern der thematischen Glossierung und Widerspiegelung zu verbinden gewesen wäre — was freilich eine größere Anzahl derartiger Klangsymbole bedingt hätte — wird doch kaum ohne weiteres zu verneinen sein. Und ebensowenig, daß solche Bereicherung durch ein in voller Straußscher Kraft über das Ganze geworfenes Themengespinst das bloß Gerufene, nicht erschauernd Empfangene dieser Musik und ihre bloß künstlich hergestellte, gewollte, nicht in Unwillkür aufgeblühte Melodik weniger peinlich im Artifiziellen und zugleich beinahe Selbstparodistischen empfinden gemacht hätte.

Dieses Artifizielle, auch im Rhythmischen, das hier während langer Strecken monoton ist wie niemals sonst bei Strauß, der in der „Josephs-Legende" manchmal unfrei wird und bis zum Nichtwiederloskommen dem Anfangsrhythmus einer Episode verfällt, ist vom ersten Takt des Werks an fühlbar. Gleich das Thema der ganz kurzen Orchestereinleitung (1), das in seinem kaltglänzenden Schwung gewaltsam, geflissentlich unterzündet und heftig angekurbelt wirkt, leidet unter einer Überladung an

Mordenten, deren Häufung beinahe belästigend wird und die der unmittelbaren Eingebung nicht geschehen konnte. Nur der nachhelfenden Energie widerfahren derartige übertreibende stilistische Hypertrophien. Ein Thema, wie dieses, das in seiner etwas künstlichen Lebhaftigkeit und seinem federnden Elan doch nicht die Kraft des Fortreißenden hat, hebt gleichsam den Vorhang von der Werkstatt: man entdeckt die „Methode". Es ist ja einer der verbreitetsten Irrtümer, zu meinen, daß der Künstler sich seine Technik in lernender Erkenntnis schaffe. Der wirklich Schöpferische, so vielfach er durch große Vorbilder angeregt und durch das Erforschen des Kunsttheoretischen sich des Wesens der Ausdrucksmittel bewußt werden vermag, trägt das Gesetz seiner Kunst in sich, er steht unter einem Diktat, das stärker ist als der eigene Wille, er schafft, was er soll, nicht was er will. Kunst kommt nicht vom Können, sondern vom Müssen, hat Arnold Schönberg einmal gesagt. Der Inhalt baut die Technik und was gemeinhin Können genannt wird, ist nichts als das verstandesmäßige Erfassen der intuitiven Notwendigkeiten, der besonderen Bedingungen des eigenen produktiven Wesens, ist der unablässige Fleiß, der nicht ruht, ehe das Diktat erfüllt und alles ausgedrückt ist, was die gebieterische Stimme fordert. Aber im Laufe der Schaffensjahre lernt die Hand, nicht der Künstler; lernt im Gehorsam des schöpferischen Dienstes immer mehr Sicherheit im Ziehen der Linien, die sie zuerst nur mühsam tastend, Strich an Strich setzend, gleichsam gestammelt hat, bis sie es vermochte, sie in einem Zug hinzuwerfen. Nur mag es dann vorkommen, daß diese Hand sich der Selbsttätigkeit erdreistet, daß sie auch ohne das Aufgerufenwerden durch den Geist eigenherrlich „funktioniert", etwas, dessen Ergebnis die Sprache offenbarend von der Hand herleitet und „Manier" nennt. Gerade dieses Thema 1 nun zeigt die Manier der Straußschen Musik — also etwas, das sonst bei ihm, dem stürmisch Flammenden, kaum zu beobachten ist, höchstens in ein paar allzu „literarischen" Liedern. Man betrachte diese geflissentlich klassische, aus Dreiklang und Skala gebaute, gleißende Melodie und ihre Aufstellung als thematische Doppelreihe in Imitationen: wie die punktierten Viertel der korrespondierenden Takte 3 und 7 dann (von Takt 10 angefangen) zu gleichmäßig energisch weiterdringenden Viertelnoten aufgelöst werden, der charakteristische Rhythmus dieser Takte aber doch nicht aufgegeben, sondern, fast unmerklich, eben diesem Weiterdrängen organisch eingegliedert wird (Takt 11 usw.); man betrachte die Einordnung der an sich fast unerträglich überladenen Doppelschläge, die zuerst immer zwischen dem zweiten und dritten Viertel stehen, dann aber gerückt werden, das vierte Viertel mit dem ersten des nächsten Takts, schließlich das erste und zweite Taktviertel elastisch emporschnellend verbinden und auf solche Weise die an sich einigermaßen soldatisch regelmäßig hinschreitende Tonreihe rhythmisch verschieben; betrachte dann

noch, neben der reizvoll abgeänderten Harmonik der dem 3. Takt des Themas entsprechenden Wiederholung, die Art der Steigerung: bei seinem ersten Ertönen wird das Aussingen des Motivs zurückgehalten, an allzu unbedachtem Ausschwärmen gehindert, erst bei seiner Wiederkehr werden die Zügel locker gelassen, es schießt hin, erhebt sich zur Höhe und senkt sich in breitem Bogen, einem verlöschenden Raketenfunkenregen gleich nieder. Solche Blicke in die Werkstatt, und nicht immer so erfreuliche, gewährt diese Partitur immer wieder; und bei aller Verstimmung über Ungefühltes, ja fast mechanisch Wirkendes, das neben Episoden, ja neben ganzen Szenen von prunkvollem Glanz steht, werde ich gerade bei diesem Werk, eben weil es mehr der gehorsamen Meisterschaft als der schenkenden Stunde zu danken ist und also, nicht durch selbstvergessenes Entzücken den Empfangenden verwirrend, klar wie kaum ein andres die „Hand", das Wesentliche der Straußschen Technik enthüllt, immer mehr zu einem Gefühl der Bewunderung gezwungen. Nicht für das Werk, auch nicht für das Zuständliche seines Tondichters zur Zeit dieses Schaffens, sondern für das Sublime seines Handwerks, mehr aber noch für die Zucht und Reinheit dieses empfindlichen Künstlergewissens, die auch das Minderinspirierte adelt und es durch eine Arbeit sondergleichen aller „Gelegenheit" entrückt. Diese Meisterschaft, durch das Fehlen des aufregend Neuen deutlicher erkennbar als je, ihrer Mittel sicher, ihrer Schwungkraft vertrauend, erlaubt hier weniger als je das bloß „Beiläufige" — wenn auch freilich oft das unbelebt Weiterpendelnde oder Hinschleifende in endlos gleichförmigen rhythmischen Bildungen — duldet nirgends summarische Arbeit und ist nicht eher beruhigt, bis jeder Takt dieser artistisch unvergleichlichen Partitur auf das Feinste und Beziehungsvollste instrumental gestaltet und thematisch koordiniert, in faszinierendem Klangzauber, in unfehlbarer Sicherheit des Linienzuges eingeordnet, in stilfester Schönheit zu reiner Plastik des Erklingens gebracht worden ist. Dieser „Blender", „Spekulant" und „Faiseur" ist so sachlich, so sehr vom Willen zum Vollkommenen erfüllt, selbst wenn er selber glaubt, einmal etwas bloß hinzuwerfen, daß es ihn physisch zu peinigen und seelisch aus dem Gleichgewicht zu bringen scheint, wenn er nicht jedes Motiv und Teilmotiv, jeden Akkord, jede große und jede kleinste Stimmengruppe derart zu der ihm möglichen Vollendung führt, daß er wirklich jeden Ton des Werks und jede seiner Beziehungen in technischer Hinsicht verantworten, ja „beweisen" kann. (Das führt natürlich in dieser wie in mancher andern Schöpfung zu gewissen Längen, die durch solches Sich-nicht-genug-tun eines fabelhaften Könnens verschuldet werden.) In diesem hohen Verantwortlichkeitsgefühl des Künstlers, der auch im scheinbar Gleichgültigsten und Nebensächlichsten seiner Würde nichts vergeben mag, gibt Strauß das verehrungswürdigste und ernsteste Beispiel, das durch nichts herabgemindert

wird, wenn eine Erfindung dritten Rangs (zweiten Rang gibt es bei ihm nicht, nur ersten — oder geringwertiges) durch den Glauben an die wahrhaft produktive Stunde gerechtfertigt wird. Gemindert würde es nur dann, wenn nicht dieser Glaube getäuscht, sondern die Verachtung der Mitwelt, für die auch ein Plunder gut genug ist, falls er von einem angesehenen „Namen" herrührt, die Niederschrift und Verwertung des in solch ungünstigem Augenblick Konzipierten gefördert hätte. Nur dieses Gefühl könnte dazu bringen, „Josephs Legende" wichtiger zu nehmen als sie ist; der menschliche, nicht der künstlerische Unfall wäre das beklagenswerte. Ich aber glaube immer noch, immer noch nicht daran, daß Strauß bewußt jemals anders als in voller Überzeugung und in treuer Empfindung seiner Sendung ans Werk geht; nicht einmal ihm selber würd' ich's glauben, der so gern die lieben Zeitgenossen zum besten hält, sich schlecht macht und dabei doch darunter leidet, wenn es welche gibt, die ihn, seine Art und seine Künstlerschaft so wenig kennen, daß sie ihm aufsitzen. Nein; ich bin gewiß, er hat auch diese Tanzdichtung mit vollem Einsatz seines Selbst geschaffen. Er hätte sie nicht schreiben sollen, sicherlich; sie ist unter seinem Niveau. Aber daß er selber das nicht gefühlt hat, wäre nur dann bedenklich, wenn er auf dem Niveau dieser Legende geblieben wäre. Und nur dann wäre es künstlerische Schuld, wenn er es heute nicht wüßte, wohin er damals geraten ist. Die Deutsche Motette, „Die Frau ohne Schatten" geben dem danach Fragenden die rechte Antwort.

Das hindert nicht, auszusagen, was sich in der „Josephs-Legende" musikalisch begibt und einen Quark einen Quark zu nennen, wenn er sich gerade einstellt; man muß ihn deshalb nicht treten, um ihn breiter und schwächer zu machen, als er ohnehin schon ist. Um so weniger, als das Niveau der mimodramatischen Tondichtung an sich im Durchschnitt nicht unbeträchtlich ist und fast jedem Lebenden Ehre machen könnte — nur eben einem Richard Strauß nicht. Könnte — wenn ein andrer außer Strauß eine Szene von der lechzenden, vibrierenden, giftig schillernden Sinnlichkeit der Verführungsaktion oder die raubtierartige Verbissenheit des Boxerkampfs oder die gespenstige Hexenorgie des Klageweibertanzes überhaupt träfe. Oder einzelne Momente, die an den Psychologen der Themensprache seiner Dramen erinnern, oder ein paar rein dekorative von unglaublicher Pracht und Brillanz. Nur sind dieser Momente nicht allzu viele und ihnen stehen ein paar Tonstücke von fast unbegreiflich nichtssagender Redseligkeit gegenüber — unbegreiflich auch in ihrer leer laufenden Ausdehnung, die das Ausfüllen durch mimische Aktion oder auch durch Tanzfiguren beinahe zur Unmöglichkeit und jedenfalls zur Wiederholung und Abspannung macht. Wo so ein Meister den Kopf nur hat, wenn er nicht mit dem Herzen musiziert und ihn also am nötigsten hätte . . .

Ich führe die Hauptthemen an, bedeutsame und irrelevante, wie sie eben

nach einander kommen, und einige fesselnde Momente dazu. Von dem übermäßig angespannten Thema der einleitenden Orchestertakte, das dann zu Ende des Festes an Potiphars Hof wiederkehrt, wurde schon gesprochen: es wirkt wie eine etwas abgenützte Grammophonplatte des Straußschen Wesens (1). Genialitäten der Klangphantasie gleich darauf, wenn die Sklaven mit Edelsteinen, kostbaren Windhunden, seltenen Teppichen kommen und der Scheik seinen Goldstaub rinnen läßt. Tonmalerei erlesenster und suggestivster Art, in der Verwendung der instrumentalen Ausdrucksmittel vorhin in anderem Zusammenhang dargestellt. Das Thema der Frau des Potiphar (2): eisig, hochmütig, grausam brütend wie sie selbst; nur ein paar Akkorde, aber in ihrem schroffen, abweisenden Nebeneinanderstehen (von D-Moll, Es-Moll, zuckendem E-Dur-Durchgang nach G-Moll, Fis- und F-Moll nach Des-Dur) das Abschweifende der Gedanken, die Unnahbarkeit und Starre des Wesens prachtvoll symbolisierend, ein Bildnis in Tönen, echter, wenn auch nicht stärkster Strauß (denn Klytämnestra war doch, irgendwie verwandt, anders in ihrem königlichen Blutrausch). Tänze der Frauen. Der Aufzug zuerst (3), sehr orientalisch wirkend in der seltsam schwebenden Harmonik, den Ausweichungen des rhythmischen Themas, in seinem Drängen und Stoßen und Stillwerden, in dem wunderlichen, metallisch unbestimmten Zymbelklang und nicht zuletzt in seiner geflissentlichen Monotonie, die hier, immer im gleichen, engen Rhythmus über 38 Takte hingetrieben, noch stilistisch einprägsam ist, wenn sie auch schon ein wenig ungeduldig macht. Erster Tanz. Unverschleierte, katzenhaft um Verschleierte schleichend; die Bewegung wird in dem geschmeidigen, lauernden Motiv (4) wirklich in Tönen „sichtbar"; auch weiterhin, wenn sie sich zum Tanz verdichtet, dauert sie an: das mazurhafte Fünfvierteltakt-Thema nimmt diese schlängelnde, gleitende Figur auf (5: mehr „Wendung" als Thema — ach, wie schön tanzte die Prinzessin Salome noch gestern abend!). Der Tanz geht ins Laszive, die Oberkörper der Verschleierten werden enthüllt. Auch hier ein seltenes Taktmaß, Siebenviertel-Gruppierung, einundzwanzigmal hintereinander dieselbe rhythmische Gestaltung (6): drei Viertel nach zwei Halben. Einförmigkeit asiatischer Volkstänze oder dergleichen, ich weiß — aber das Wissen hilft nicht gegen den öden Geschmack, der sich dabei einstellt; die Musik hat nichts von der geilen Schwüle der Aktion, zwingt nicht, regt nicht einmal auf. Absichtlich schleiernd, wie in dünnen, seidig schimmernden Fäden gewirkt, und doch durch einen sanft schwebenden, immer wieder zögernden Rhythmus zusammengehalten: der Tanz der Dienerinnen, die die Entblößten wieder verhüllen sollen (7), Aufpeitschung des Reigens in Gebärde und Musik durch die Verbindung der immer eintaktig abwechselnden Themen 6 und 7; odaliskenhaft, wollüstig wiegend, der Tanz der Verschleierten, die jetzt nur das Antlitz den Blicken zeigen: die Musik

mehr im Klang als in der thematischen Kontur ein Ausdruck des Fieberischen, Schlaffen, der entzückten Ermattung und Wiedererregung. Der Teilrhythmus 7 a drängt sich drein, sonst schreitet der Tanz wieder in vollkommener Gleichförmigkeit und in einem Melodisieren hin, dessen orientalische Fadenscheinigkeit einem Strauß zu billig sein sollte; zumal einen Tanz der Sulamith stellt sich jeder doch glühender schmachtend, in durstigerer Sehnsucht und vor allem in anderen Feuerbränden der Melodik vor; man denke an den Tanz der Almee in Goldmarks „Königin von Saba" und wird wissen, was hier gemeint ist. Zug der Faustkämpfer. Ihr Herankommen sehr charakteristisch: verhalten brutal, tückisch, und durch den Vorhalt der verminderten Sexte auch sehr „östlich" gefärbt (8). Ein kleines Meisterstück jetzt: der Reigen und später der greuliche Kampf der Boxer. Ein schwerfällig schleichendes Thema (9), voll verhaltener Wut und knirschender Kraft, gewaltsam ruhig und hämisch zugleich und nicht ohne Größe; wirklich Straußsche Einzelnschilderung dann während des Faustkampfs, das Motiv 9, zu Achteln verkleinert, gleitet verstohlen heran: dann krachen die Schläge, keucht der Atem, knacken die Knochen — zuerst ganz rhythmisch, dann immer wilder bis zum Chaotischen — und bis zum bändigenden Schluß und dem Abführen der Kämpfer durch riesige Mulatten (auch sie und ihre Peitschenhiebe werden zu Thema und Rhythmus) ist das Ganze ein geschlossenes Stück, strettahaft durch Motivumbildung beendet, trotz aller Drastik des Details voll Kraft und Zug. Josephs Erscheinen: der schlanke Hirtenknabe wird in einer goldenen Hängematte hereingetragen — ein bukolisch einfaches, unschuldshelles Thema (wieder in Dreiklang und Skala gebildet und dadurch als Naturmotiv wirksam), verbunden mit einem zweiten, quintig glitzernden, schwebenden, das — nach späteren Zusammenhängen zu schließen — das Himmlische, Unberührte, Gottgefällige des Jünglings symbolisiert. Sein Tanz, langsam und wie in mystischer Ekstase einsetzend, soll sein Gottsuchen ausdrücken, der entmaterialisierte Schluß sein Gottfinden. Eine Musik von heller, substanzloser Klarheit — aber die Ausdrucksform des Tanzes überhaupt und auch dieses besonderen Tanzes wirkt doch verwunderlich und befremdend und als vergeblicher Versuch der mimischen Darstellung solch eines inneren Vorganges, auch wenn der Tänzer noch so hoch und sogar höher als David vor der Bundeslade in alle vier Himmelsrichtungen springt; wobei mir, nebenbei gesagt, das merkwürdige Rokoko des menuettartigen C-Dur-Satzes (15) in seiner trotzig-munteren Gebundenheit in starkem Widerspruch zu dem verzweifelten Ringen nach dem noch Unerreichbaren zu stehen scheint, das diese Musik (die beinahe ein Überbleibsel aus dem „Bürger als Edelmann" sein könnte) aussprechen soll. Ebenso widerspruchsvoll aber: der arkadische Beginn (11), die heftigen Sprünge, die mit dem Thema himmlischer Heiterkeit (10 b) und wieder mit energisch empordrän-

gender Motivfassung verwechseln (12), die etwas typische, wie Straußsche Selbstimitation, ja fast wie Selbstpersiflage wirkende Melodie des kleinen Zwischenspiels (13), die erneuten Hochsprünge in die vier Windrichtungen (14) und die dumpferen, schwereren und erdgebundenen, übrigens viel konziser „musizierten" (16). Und auch das immer Verklärterwerden und Leichterbeschwingte des Tanzes (17 a und b) bis zum Ausklang des Gottfindens und der Verherrlichung Gottes in schwirrendem Silberglockenläuten und andächtigem Einhalten (18 a), im Erfüllen all der jungen Ahnungen (10 b) in beflügelter Leichtigkeit des Leiblichen (18 b), gleichsam in frommem Lobgesang der Glieder (19 a) und der Hingabe seines gesammelten Wesens (19 mit 18 vereint), der freudige Ausklang und das Stillwerden, wenn Joseph wieder aus der Verzückung erwacht und als einfacher Hirtenknabe dasteht (19 b = 10 a) — all das wirkt, trotz der Entstofflichung der Musik und dem Sphärenhaften ihrer leichtbefiederten Rhythmik doch einigermaßen seltsam als Ausdruck dessen, was es sagen soll, vertrüge viel irdischere Deutung und würde beispielsweise als Untermalung einer Watteau-Szene oder einer Pierrotkomödie widerspruchslos hingenommen werden. Auch die Ausdehnung dieser vier Tanzsätze bei geringem Wechsel der Thematik und Rhythmik ist sonderbar. Man hält es kaum für möglich, daß auch größte physische Ausdauer und höchster mimischer Reichtum des Tänzers hier „durchhalten", das ganze, auch im Gestus, füllen und der Anstrengung so langwierigen Tanzens gewachsen sein könne. Die große Arie der Zerbinetta ist selbst in der Originalfassung als Leistung der Kehle ein Kinderspiel gegen die hier beanspruchte Leistung der Kniekehle. Nur im Klang ist diese Tanzfolge die unvergleichliche Tonwerdung dieser übersinnlichen Symbolik. Ein Astralklang: nur die hellsten Instrumente, hohes Holz, Celesta, Harfen, leichtes Schlagwerk und fast ohne Baßfundierung; nur ganz milde Töne in den höheren Baßregionen scheinen diese leicht schwebenden, entflatternden Laute noch festzuhalten und vor dem gänzlichen Auffliegen in die fernsten Himmelsländer zu bewahren. So gefährlich es ist, dergleichen zu sagen, weil es sofort, mit und ohne Absicht, mißverstanden wird: es ist beinahe gleichgültig, was klingt, wenn es so klingt und wenn damit doch alles ausgedrückt wird, was die Thematik schuldig bleibt, ja beinahe stört. Nur daß gar keine dann fast besser wäre.

Um so stärker und zwingender sind die beiden folgenden Szenen, mit Ausnahme des Zwischenglieds, Josephs Gebet, das wieder allzusehr ins Süße und Weichliche verschwimmt. Aber die kurze Szene, in der Potiphars Frau den Hirtenknaben zu sich heranwinken läßt, ein Halsband um seinen Nacken zu legen, wie sie zusammenzuckt, erbebt, weil die Mulatten von Joseph Besitz zu nehmen scheinen, wie ein Schauder sie überläuft, in dem eine unreine Sehnsucht, ein Ahnen der Wollust an unberührter Jugend

und irgendwo auch ein stechender Schmerz im Gefühl der eigenen, brandig gewordenen Seele zittert — das sagt ein einziges Motiv (21) mit der unwiderstehlichen hypnotischen Kraft und Beredsamkeit aus, die diesen Genialitäten Straußscher Themensymbolik eigen ist. Von edler Ruhe die Ausweitung des Joseph-Motivs 10, während er in all seiner offenen, unbefangen hoheitsvollen Unschuld vor den Hochsitz der lasterhaften, fürstlichen Frau tritt und sie sein Wesen in sich zu trinken scheint (22). Sehr bunt der Aufbruch vom Fest — Thema 1, das hier seine Mordente fast gänzlich verloren hat, schallt in Freude und Zufriedenheit, wird mit Teilmotiven des vorigen und mit charakteristisch malender Wendung verkettet, gesteigert und zerfließt dann gleichsam im Rot der sinkenden Sonne und dem Dämmern des scheidenden Tages. Den hereinbrechenden Abend schildert eine sehr eigentümliche Symphonik, gleitend, schattenhaft, gleichsam mit letzten Lichtstrahlen auf thematisch ausgedrückten Menschen und Dingen und voll Ahnung des Kommenden; das Festmotiv 1 verklingt, das Verführungsthema der Frau des Potiphar lauert irgendwo; Joseph bleibt allein (das verblassende Festmotiv 1, vergrößert und verrinnend, wird mit dem des Joseph, 10 a = 22, verbunden), er betet, ehe er sein Lager aufsucht; in die Klänge des Abends (23) leuchten die seines gottnahen Wesens (10 b in Variante), dann sammelt er sich zur Andacht. Das Thema des Gebets, schon in der Oberstimme von 23 geahnt, verdichtet sich jetzt und vereinigt sich mit einer ruhig und beschwichtigt hinfließenden Gesangsstimme (24). Sein Einschlummern und Träumen: die gleiche Vision, die er im Tanz erfüllen wollte, umschwebt ihn jetzt. 19 a bildet die Überleitung, 18 b schimmert in seiner schwebenden, hellen Triolenbildung als Motiv des an sein Bett tretenden Schutzengels. Und nun die Szene, da statt dieses Engels das Weib des Potiphar vor diesem reinen Lager steht. Das leise, aufgewühlte, ziehende Thema ihrer heimlichen, schändlichen Gier (25), in dem Elemente des Motivs 21 a im Hervorbrechen des vorher kaum geahnten Lustverlangens ächzen, während sie den schlummernden Knaben betrachtet; ihr hieratisches, unheimlich starres Motiv 2, in dem doch ein Herzschlag hart und schwer zu pochen scheint (26), da sie einen Augenblick lang sucht, sich zu bewahren und sich in jäher Kraft aufreckt. Thema 25 und 21 a beherrschen die wildpulsierende, leidenschaftlich lüsterne Symphonik der Szene, bis Joseph erwacht, sich entsetzt in seinen Mantel hüllt — ein echt Straußscher geistvoller Einfall, zu den Bewegungen der Frau, die an dem Mantel zerrt, um Josephs Gesicht zu entblößen, die gleiche Musik wie die obszöne zur Entschleierung der Verhüllten zu machen! — und dann steht er in seiner Nacktheit keusch, hochaufgerichtet und verächtlich vor ihr: das Motiv 27 gleicht dieser Gebärde; aber — wieder ein „Strauß-Einfall" — wie in einem Blitz zuckt in diesem Moment in der Musik die Ahnung von Josephs Marter und Erlösung auf, das Engelsthema

32 schwebt flüchtig vorüber. Die Szene der Verführung und ihrer unerbittlichen Abwehr wird in einer Symphonik gestaltet, in der die Themen 25, 27, 10, 21 a dominieren; beziehungsvoll dann, wenn schon die aufgescheuchten Diener nahen, die Vergrößerung des Motivs 25: die lügnerische Übertreibung des Unwahren ins Gigantische . . Dann die schon zuvor erwähnten Szenen des gleich einem Höllenspuk aus Nacht und Flammen herausbrechenden Tanzes der Klageweiber, ihr traumhaftes Hervorstürzen (28 a), ihre verfluchende Handbewegung (28 b), die Hysterie ihres beschwörenden Reigens (29) — das findet in der Musik seinen stärksten Ausdruck, ein beklemmendes Nachtstück, gleich dem Tanz aufgescheuchter Totenvögel und zahnlos grinsender, gelber Larven . . . Während alles, was nachher kommt, trotz der Leuchtkraft des Instrumentalen und der ekstatischen Energie des Ausklangs, mit einem bösen Wort bezeichnet werden könnte: musikalisches Plakat. Natürlich sind geistreiche Details da (z. B. das Thema der Verführung 25, während Potiphars Weib den Gatten küßt!), natürlich sind klassisch gemeißelte Motive und große Linien da — muß das bei einem Strauß-Werk erst gesagt werden? Aber weder die musikalische Gestaltung der Tortur (die Pfitzner in einem einzigen Motiv des Palestrina viel schauerlicher streckend, daumschraubenquetschend gestaltet hat!), noch der an sich fesselnde Moment, wo die Frau „wie durch die Gewalt ihrer Leidenschaft befreit, dasteht" und das ins Große gehobene, hochatmende Thema der Verführung (25 vergrößert und anders fortgesetzt), mit Josephs Motiv 10 und dem seiner Hoheit (27) verflochten wird, haben Straußsches Format; am wenigsten aber die Gestaltung des Überirdischen, des aufleuchtenden Sterns (30), des heranfliegenden Erzengels (31), der Befreiung und Entführung Josephs, der an des Erzengels Hand ins Licht emporschreitet (32 — dann, während die Engelsgloriole des offenen Himmels erglänzt, mit 18 b in klarem Zusammenhang verbunden) und die von Fanfaren der Himmelsscharen überdröhnte Apotheose in Tönen (33 und 34). Haben weder die Pracht noch die Größe, die solch eines Gotteswunders würdig ist (Herrgott, wie mächtig hat der Schluß der „Elektra" emporgetragen, bis zum Firmament), noch die Unberührtheit und Naivetät ungelenker Frömmigkeit und gläubiger Demut. Diese Musik entführt nicht, macht nicht vergessen, daß sie eben für das munifizent dotierte russische Ballett geschrieben ist, geht nur aufs Ornament, aufs Gobelinhafte, ist im Tiefsten unempfunden, nur gemacht. Pompös gemacht. So pompös, daß es jeden schmerzt, der den Meister liebt.

Aber man soll es nicht tragisch nehmen. Viel schlimmer wär' es gewesen, wenn Strauß den vertrackt snobistischen Einfall seiner Dichter, die Handlung aus der biblischen Zeit in die des Paolo Veronese (oder besser: in die seiner Gemälde, z. B. der Hochzeit von Kana) zu verlegen, auch in der Musik mitgemacht, Renaissancestilkopien und ähnliche Atelierspielereien

versucht und ihr das beste genommen hätte, das sie hat und das sie mit den größten Werken ihres Schöpfers teilt: daß sie unkostümiert ist, sich in voller, schwungreicher und lebendiger Natürlichkeit gibt und selbst in ihren schwächsten Stellen in jedem Takt das Wesen des Tondichters ausspricht. Sogar eine minderwertige, unliebsam entgegenkommende, effektvoll aufgepulverte Strauß-Melodie ist immer noch Straußisch, echt, von keinem auch nur in einer Wendung nachzuahmen (ohne direkt abzuschreiben). Es sind immer nur gewisse Äußerlichkeiten des Harmonisch-Modulatorischen, das sie ihm abgucken. Aber das ist kein Trost. Auch nicht, daß die beiden Dichter, viel weniger unbefangen und aufrichtig, weit Schlimmeres als er getan haben und daran schuld sind, wenn er nicht mit Herz und Seele, nur mit dem Verstand und dem Willen „dabei war". Wenn Shakespeare oder Paolo Veronese Gestalten des Altertums in die Tracht ihrer Zeit kleiden und sie nach England oder Verona versetzen, so versetzen sie alles doch eben in i h r e Zeit, in i h r e Heimat. Die Dichter des Tanzmimus aber (was ist schon dieses „Josephs Legende", preziös in zwei Worten, für ein künstlicher Titel!) haben die Vorgänge nicht in Zeitlosigkeit gedrängt und ihnen nicht die Stimme ihrer Gegenwart gegeben; dazu, wie im Nachgestalten biblischer Einfalt, hat es ihnen an Kraft und Unschuld ebenso gefehlt, wie sie der Musik fehlen. Aber Geschehnisse der ihnen gemäßen Umgebung entrücken, um sie in eine künstliche einzuordnen, die irgend ein Maler oder Dichter als die ihm zugehörige empfunden hat und nicht der Nachschöpfer selbst, die Kopie einer Kopie zu versuchen, weil der gerade Weg zu vulgär ist — das mag in der kostbaren Pracht der Bildwirkung zwar ergiebig sein, aber es ist doch die erkältende Idee eines Artistentums, das gar nichts mehr mit dem Leben, nur mehr mit dem Kult der Museumsvitrinen und der Kunstgeschichte zu tun hat. Das ist Literatur. Nichts sonst. Strauß ist viel zu einfach, gesund und natürlich, um da mitzutun; er hat zur Legende die gleiche Musik gemacht, die er zur biblischen Geschichte gemacht hätte. Oder doch: er hat sie so machen wollen, nicht erst kulturhistorisch verwitzelt. Denn zur Bibel selbst hätte er anders in Bereitschaft der besten Stunde gestanden, wäre anders entzündet gewesen, zu anderer Magie seines Wesens aufgerufen worden. Es ist nicht zuletzt dieser Retortendichtung zuzuschreiben, wenn er nicht in Flammen des Schöpferischen stand.

Aber das ist kein Trost. Er hätte diesen Bereichen nicht nahekommen, hätte sich durch den wunderlichen Respekt, den er vor anämisch stilisierendem Artistentum nun einmal hat, doch zu diesem eiskalten, bloß dekorativen, kulturvollen Kunstgewerbe, das diese Tanzdichtung bedeutet — nur noch mehr Gewerbe als Kunst — nicht verleiten lassen sollen. Denn auch das rächt sich. Es wäre besser gewesen, er hätte davon gelassen. Und hätte „Josephs Legende" nicht geschrieben.

DIE FRAU OHNE SCHATTEN

Dichtung von HUGO VON HOFMANNSTHAL

Beendet in Garmisch, Juni 1917

„Sage deutlicher, wie und wenn,
Du bist uns nicht immer klar."
Gute Leute, wißt ihr denn,
Ob ich mir's selber war?

Goethe

Der echte Poet wird von der Wanderung durch den Abgrund, in dem alle Farben verlöschen, nur eine verdoppelte Liebe zu der bunten Erscheinungswelt mit heimbringen und sich mit der größten Innigkeit an sie hingeben; nie aber wird er versuchen, die unheimliche Folie des Lebens, die schwarze, unterscheidungslose Nacht in einen goldnen Rahmen zu schlagen. Den Baum mit seiner Blütenkrone zu malen ist seine Aufgabe, nicht die Wurzel, die sich im Schoß der Erde birgt.

Hebbel

BESETZUNG:

Kleine Flöte, 3 große Flöten, 3 Oboen, Englischhorn, Es-Klarinette, 2 B-Klarinetten, 2 C-Klarinetten, Bassetthörner, Baßklarinette (B), 4 Fagotte, Kontrafagott, 8 Hörner, 3 Trompeten (C), 4 Tenortuben, 4 Posaunen, Baßtuben, Pauken, große Trommel, Glockenspiel, 6 chinesische Gongs, 4 Tamtams, kleine Trommel, Triangel, Tamburin, Kastagnetten, Becken, Xylophon, Rute, Windmaschine, 2 Celestas, 2 Harfen, Glasharmonika, 1 Klavier, Orgel, 6 Posaunen auf der Szene. Streicher, vielfach geteilt, in starker Anzahl.

I.

Wir sind im Märchen. Und der uns dorthin geführt hat, ist der „Rationalist" unsrer Tage. Wir sind im Märchen. Und der große Zauberer, der dort alle Träume der Kindheit, alle Symbole des Lebens, alle bangen Fragen und frohen Antworten dunkler Stunden beschwört, ist derselbe, von dem es während all dieser Jahre hieß: „Richard Strauß: hochbegabter Komponist, aber allzu einseitig einer extrem realistischen Richtung ergeben." So zu lesen in einem musiklexikographischen Werk, in dem diese schon vor Jahren ausgesprochene Ansicht seither eher verschärft als vermindert worden ist. Und der famose Dr. Georg Göhler, der sich so gern blamiert, daß er am Dirigieren nicht genug hat, sondern auch Musikschriftstellerei betreibt, hat seit Jahren, in eifernd orthodoxem Fanatismus Mahler gegen Strauß ausspielend, nicht ahnend, daß hier inkommensurable Erscheinungen sind, immer wieder Mahler als den aus hoher Phantasie heraus schaffenden monumentalen Tongestalter empfunden (mit Recht!), Strauß aber als den ganz und gar phantasielosen, berechnenden Musikmaterialisten in den tiefsten Pfuhl einer mit allem Komfort der Neuzeit versehenen Hölle verbannt. Und nun hat dieser realistische Sensationssucher in der „Frau ohne Schatten" ein Werk geschaffen, das an ausschweifender Phantastik in Ton und Wort, an Märchenträumen und sinnbildschweren Visionen in unwirklichere Fernen fliegt, als es die kühnsten Romantiker der Kunst jemals gewagt haben. Schön ist das nicht von ihm. Er könnte es den guten Leuten, die ihn endlich einmal eingefangen, endlich einmal ins rechte Schubfach eingeteilt und säuberlich etikettiert zu haben glaubten, doch ein bißchen leichter machen. Statt sie immer wieder dadurch aufzuregen, daß er statt der schönen Dinge, die sie von ihm erwarten, just immer gerade das macht, worauf sie am wenigsten gefaßt waren und worauf die gänzlich Unvorbereiteten sich am schwersten einzustellen vermochten. Jetzt hat man ihn schon als den reuig zu geschlossener Melodik, zu Diatonik und Konsonanz, zur „Musizieroper" (wie das schöne Wort heißt) Zurückgekehrten gnädig aufgenommen, hat erwartet, daß er nach den Stilformen der „Ariadne" noch entschlossener auf Opernnummern und Nummernoper losgehen, die Ausrede des „Dramatischen", durch die der böse Feind Wagner der „rechten" Opernkunst die Vorwände der Lüge genommen hat, resolut aufgeben und zur Oper als schönem Spiel, als gar nicht erst so sehr durch Motivierungen und besonderen Sinn beladenem Anlaß zu ergiebigem Gesang, wohlgefälligem Prunk, anmutiger

Körperkunst, brillanten Virtuositäten in Spiel und Vortrag, also zu dem, was sie einst war, zurückfinden werde. Statt dessen stellt der doch so ungemein „praktische" Strauß ein Werk hin, das schon durch seine Forderungen an die Darstellung kaum von mehr als drei bis vier deutschen Bühnen bewältigt werden dürfte, das durch die ungeheure, in bunteste Fabelreiche schweifende Phantastik der Vorgänge und ihrer Hintergründe und Landschaften angesichts des heutigen Materialelends nur unter unerhörtem Aufwand und selbst dann höchst unvollkommen zur Erscheinung gebracht werden könnte. Und vor allem: das rein musikalische Verfahren ist wiederum ein durchaus neues und andersartiges; ist die vollkommene Synthese des Symphonischen und Dramatischen; ist in der Durchsetzung des Ganzen mit den leitmotivischen Tonsymbolen, die nicht nur das instrumentale Gewebe durchwirken, sondern integrierende Elemente der Gesangsstimmen sind, zu einer bisher unerhörten Einheitlichkeit und Deutlichkeit der Tonsprache gelangt, hat Probleme durchaus neuer, durchaus bezwingender Art. In dem traumhaft durchhellten, von allen schweren, zur Tiefe lastenden Baßstimmen fast gänzlich freien Schweben des ganz und gar überraschenden, in wahren Wundern des Klangs bestrickenden Orchesters. In der Ökonomie des Musikers, der sich diesmal nicht nachgibt und dem Dramatiker unbedingt Gefolgschaft leistet, ohne verführerische Seitensprünge, ohne plötzliche Melodienüberschwemmung (freilich, weil der ganze dritte Akt eine solche Überschwemmung ist — nur eine vollkommen durch das Dramatische „regulierte"!). In der knappen Bildnerkraft unvergeßlich prägnanter Motivformung und der seltsam kontrastierten Musik überhaupt, die das zauberhaft Kühle des Elementaren mit der gleichen zwingenden Suggestion erweckt wie die innige Einfalt und Segenskraft echten, wahren Menschentums. Und baut sich zu alledem über einer Dichtung auf, deren fremdartig prangende Vorgänge, in ein fernes Fabelreich gerückt, das dann der Musiker doch wieder in den deutschen Wald zurückversetzt, mit so viel gedankenschweren Lebenssymbolen verknüpft sind, daß sich dem ersten Eindruck, der bloß der des reich und wunderbar aufleuchtenden Märchens ist, ein Nachklingen gesellt, in dem sinnvoll Wichtiges und rätselvoll Geheimes zu lockendem, fragendem, beunruhigendem und wieder geheimnisvoll beschwichtigendem Träumen zusammentönt. Diesem Sinn, der dann, vom Tondichter unendlich erhöht und verklärt, zu einem strahlenden Symbol des höchsten Menschenbundes wird, sei mit den einfachsten Worten, die sich bieten, nachzugehen versucht.

II.

Dies ist der Inhalt: Auf der Jagd verfolgt der junge Kaiser die weiße Gazelle, die ihn äfft und neckt und mit fast weiblichen Listen in die Irre lockt, bis er, im höchsten erzürnt, die Verfolgung mit der gierigen Ver-

zweiflung eines Lebensziels aufnimmt. Sein roter Falke fliegt dem leichtfüßigen Tierwesen zwischen die Lichter und schlägt mit seinen Schwingen die hellen Augen. Da entwindet es sich in Angst und Not dem gehetzten Tierleib und in den Armen des Kaisers liegt die herrlichste Frau, licht und schön, und die Sonnenstrahlen fließen durch sie: sie wirft keinen Schatten gleich den Erdgeborenen, Erdgebundenen. Es ist die Tochter des Geisterkönigs Keikobad, der sein Kind hochmütig von allem Menschentum fernhielt, aber doch duldet, daß sie den Talisman der Mutter, der die Macht zu jeglicher Verwandlung gibt, zu phantastisch abenteuervollen Fahrten nützt. Jetzt aber, da die Tochter sich dem irdischen Mann gibt, wenngleich es ein Herrscher über seinesgleichen ist und da sie dazu noch im Rausch der ersten Liebesstunde den Talisman verloren hat, der ihre Alltagsgebundenheit lösen könnte — jetzt verhängt er schweren Spruch über sie: wenn sie nicht in Jahresfrist, nachdem sie dem kaiserlichen Gatten angehört, einen Schatten wirft, muß der Gemahl zu Stein werden. Nur noch drei Tage trennen sie von der bestimmten Frist und erst jetzt wird sich die Bedrohte, die bis dahin in beglückter Trunkenheit dem Liebsten hingegeben war, des grauenvoll nahenden Geschicks bewußt. Der treue rote Falke kommt sie mahnen, trotzdem die Wunde noch blutet, die der Dolchwurf des Kaisers ihm gerissen, in plötzlichem Zorn, daß das Tier es gewagt hatte, mit den Flügeln die Augen der Geliebten zu schlagen; nun flattert er müd und blutend heran, seinen Augen entstürzen Tränen: „Wie sollt' ich da nicht weinen? Wie sollt' ich da nicht weinen? Die Frau wirft keinen Schatten — der Kaiser muß versteinen!" Leidenschaftlich fährt die Geängstigte auf und beschwört die Amme, ein dämonisch im Bösen geschäftiges Zwittergeschöpf, zu erdennah, um im Geisterreich, zu menschenfeindlich, um im Irdischen daheim zu sein, ihr den Schatten zu schaffen. Die Amme weiß Rat; der Schatten soll einer Menschenfrau abgehandelt werden und die Kaiserin stimmt zu, entschlossen, jedes Opfer zu bringen, das Schmerzlichste und das Kläglichste nicht zu scheuen und durch alle Niedrigkeit und allen Schmutz hocherhobenen Hauptes, rein im Bewußtsein voller, selbstvergessener Hingabe zu schreiten. Sie fliegen zur Erde; die Frau des warmherzigen, arbeitsamen, liebreich gütigen, durch nichts als sein wahres Menschentum großen Färbers Barak soll der Amme Opfer werden. Die Schlaue, diabolisch Kupplerische weiß wohl, warum sie gerade dieses junge, ungebärdig ausschwärmende, von unerfüllter Sehnsucht bedrängte und dadurch ins Ungewisse schweifende Geschöpf ausersehen hat, das des Gatten Art mißachtet und mißversteht und sein Bestes, die geradherzige Güte seines Wesen, fast wie die Belästigung durch Alltägliches und Selbstverständliches empfindet. Sie ist durch ihre Träume und durch ihr Wachen dazu reif, jedes lockende Phantom gegen ihre armselige Wirklichkeit einzutauschen. Ist es um so

mehr, als sie nicht Mutter geworden ist, als die Ungeborenen umsonst aus dem Dunkel nach ihrer Liebe schreien und als sie ihren Leib, egoistisch geizig, in seiner Jugendschönheit bewahren und nicht durch Kindersegen verwüsten lassen will. Deshalb ist sie, um Tandes und Geschmeides willen und auch von der unwirklichen Stimme eines nur flüchtig erschauten, aber in zärtlichen Träumen gehegten Jünglings gelockt, bereit, den Schatten hinzugeben, der das Symbol des Menschlichen, des Mutterwerdens, der Versittlichung im Liebesbund der Ehe bedeutet. Deshalb wirft sie, unschuldig grausam, unbewußt aufgestachelt, ihren quälenden Groll auf den arglosen, unter ihren bösen, springenden Launen heimlich leidenden und doch nie zornig oder bitter werdenden Gatten, der ihr immer mehr als bloßes Arbeitstier, als gedankenlos „Besitzender" und als wahllos gutmütiger Allerweltsvater, der eben seine Liebesfülle und seine bisher unerfüllte Sehnsucht nach Kindern auf seine Brüder, auf Bettler und Hunde ausschüttet, aufreizend unerträglich wird, ohne zu ahnen, wie stark sie ihm im tiefsten verkettet ist. Aber auch er weiß nicht, welcher Art die Frau ist, die „ungefragt" ihm zwei Jahre lang zur Seite lebt und die er „hat" wie irgend ein Gerät; die er „liebt" wie seine Arbeit oder sonst einen Teil seines Alltagslebens, aber um deren Menschliches er sich, gerade in dem sicheren In-sich-ruhen sehr guter und gleichgewichtsvoller Männer, gar nicht kümmert, um deren Wünsche und Träume er nichts weiß. Er würde sich höchlich wundern, wenn einer käme, ihm zu sagen, daß seine Ehe jeder wahren Sittlichkeit entbehre, kein Bund, sondern ein Handel sei und erst dann die rechte sein werde, wenn er nicht nur den Leib, sondern die Seele des Wesens erkannt haben werde, das ihm äußerlich zu eigen ist; wenn Gemeinsamkeiten sie verknüpfen, wenn einer dem andern den Herzensknoten gelöst hat. Wir sind im Märchen und da ist es erlaubt, eine fingierte Welt vorauszusetzen, die irgendwie ein gereinigtes Abbild der wirklichen ist, wenn sie auch nirgendwo zu finden sein mag — aber freilich müssen dann die Vorgänge in dieser fingierten Welt mit der gleichen Folgerichtigkeit ins Leben treten wie in der realen. Der Boden, auf dem sie spielen, ist ein erträumter oder erfabelter, aber dieser Boden darf dann vom Dichter nicht verlassen, nicht unter den Füßen verloren werden. Wir sind im Märchen: so wird hier eine Welt supponiert, in der eine Ehe erst dann wirklich geschlossen ist, wenn sich beide Teile in gegenseitigem Verwachsen derart versittlichen, daß sie dadurch würdig sind, Nachkommen zu erzeugen — solange sie solche Gemeinschaft der Seele und des innersten zweisamen Erlebens nicht erreicht haben, rufen die Eltern umsonst nach den Kindern, die irgendwo in der Weltennacht darauf harren, in die große Kette des Werdens und Vergehens eingesponnen zu werden, rufen die Kinder umsonst nach den Eltern, die irgendwo in ihrem Erdentag darauf harren, sich zu erfüllen, indem sie den Kreis der

Ahnen fortsetzen. Die beiden Paare dieses Märchens sind noch nicht auf der Stufe solcher Versittlichung — so müssen sie durch Prüfungen gehen, durch Leiden geläutert werden. Der Kaiser, hoffärtig abgeschlossen gegen alles Menschliche, in seiner Selbstsucht unfähig jedes wahren, hingebenden Erlebens, nur auf sein Ich bedacht, selbst die Gattin nur als Beute seiner Liebeslust empfindend, wie durch einen bösen magischen Kreis von aller menschlichen Wärme abgetrennt, ist keiner, der sich herschenken und empfindend einer zweiten Seele wirklich vermählen könnte. Daher: „Er wird zu Stein" — ein Symbol für sein starres, unzugängliches, mißtrauisches Wesen, das weder Verantwortung noch Opfer auf sich nehmen kann. Die Kaiserin dafür ist das hingebende Weib, die nicht nur das eigene Schicksal, sondern auch das des Geliebten auf sich nimmt, die für beide Prüfungen erleidet und Opfer bringt.

Mit den beiden Menschen steht es anders. Die Färberin, durch die Leere ihres Alltags und den Sturm ihrer ziellosen Jugend getrieben, läßt sich im Gefühl ihrer Haltlosigkeit, ihres Nicht-geführt- und -gehoben-werdens durch den bloß gewährenlassenden, nicht kraftvoll an sich reißenden Lebensgefährten, zu frevlerischen Wünschen, zu pflichtlosem Verleugnen aller Werte des realen Frauendaseins aufpeitschen. So ist sie bereit, das Verbrechen zu begehen: auf alle Nachkommenschaft zu verzichten, ihren Leib zur Unfruchtbarkeit zu verfluchen und dem Gatten zu entfliehen, in ein traumhaft lockendes, nur im Geiste geschautes Zauberland und zu dem verführerischen Phantom eines erträumten Geliebten; so stark, daß sie in diesem Augenblick schon den Schatten verliert, der das Symbol all jener Werte ist und den sie durch ihre im Geiste getane Untat preisgegeben hat. Aber gerade dieser Augenblick bringt ihr die Umkehr. Nicht nur, weil sie sofort fühlt, wie sehr sie doch ihr tiefstes Wesen dabei verleugnet hat, wie wenig der Wahn, dem sie sich durch wilde Enttäuschung und verzweifelte innere Einsamkeit, dazu noch von der teuflischen Amme gehetzt, hingegeben hatte, mit ihr, mit ihrem unverletzbaren, unverlierbaren Selbst gemein hat, das sie beinahe nun doch zu verletzen und zu verlieren drohte; fühlt, wie tief sie doch, ohne es zu ahnen, dem Gemahl verbunden ist, dessen wahres Ich sie unter all dem Tagesgerümpel von Arbeit, bürgerlicher Geschäftigkeit, überlieferter, dumpfer Gesittung und unpersönlichem Behagen gar nicht mehr gespürt hat und das doch in seiner Wahrhaftigkeit, Herzlichkeit, Geradheit und ernsten, frommen Güte ihrem eigenen Ich zugewachsen war, ohne daß sie es wußte. Jetzt weiß sie's; aber jetzt steht sie einem andern gegenüber, von dem sie noch weniger wußte als von dem braven, fleißigen Färber Barak des Alltags: sie steht vor einem unerbittlich harten, machtvoll aufgestrafften, gewaltig strengen Richter, der sie um ihres Frevels willen zu zermalmen droht — und die Größe dieser Erscheinung ist es, die ihr blitzartig auch die Erkenntnis des Verkannten

gibt. Barak wieder wächst nur eine Minute lang zu solch unbarmherzigem Richtertum empor. In der nächsten schon wird er entsetzt der Vermessenheit inne, die darin liegt, über einen andern Menschen Gericht zu halten und Urteile zu verhängen; er spürt, daß er selber der Schuldige ist, der, statt sein junges Weib zu halten, ihre Seele zu wecken, Gemeinsamkeiten zu schaffen und tiefstes, liebreichstes Vertrauen als stärkstes Band auch dort zu knüpfen, wo das Verstehen endet, jetzt mit dem blitzflammenden Schwert vor ihr steht, die ihm anvertraut und die von seiner gedankenlosen Güte so schlecht gehütet war, daß sie vor ihm fliehen wollte und jetzt Furcht vor ihm, dem Liebevollsten aller, haben muß. Und eben in den Wandlungen, den Schmerzen und Irrungen dieser Menschen und vor Baraks wunderbar leidensfähiger Güte und Größe erkennt die Kaiserin den Wert und das ewige Liebesteil aller Menschlichkeit, erkennt, wie hoch der Preis ist, der für den frevlen Handel des Schattenverzichts gezahlt werden müßte, erkennt, daß er zu hoch ist, daß ihr Glück mit dem Unglück anderer, mit Blut und Tod, mit den Qualen der adeligsten Seele, mit dem Nimmer-gut-machen eines furchtbaren Vergehens und mit einem getöteten Liebesleben zu teuer erkauft wäre. Und erkauft es, eben durch diese Erkenntnis und durch ihren Verzicht.

Ich bin von der eigentlichen Erzählung des Märchens geflissentlich abgewichen, um zuerst die geistig-seelische Atmosphäre des Ganzen zu bereiten und die symbolischen Hintergründe aufzustellen, so einfach sie an sich und so durchaus entbehrlich in ihrer Deutbarkeit für alle jene sind, die sich den bunten Vorgängen, hinter denen sie doch irgendeine wie aus vergessenen Träumen herüberwehende Bedeutung spüren, ohne Grübeln und in unbefangenem Aufnehmen all dieser zarten und ernsten Bilder und dieser wunderlich anmutig und sinnvoll bewegten Gestalten hingeben wollen. Nun werden die Geschehnisse (auch in ihrer sinnbildlichen Ausstrahlung) verständlich sein. Obgleich immer wieder zu sagen ist, daß es ein überflüssiges Beginnen wäre, in einer Märchendichtung, so gedankenvoll sie sein mag, um jeden Preis „Bedeutungen" und Symbole zu suchen — selbst wenn sie da sind; besonders überflüssig, wenn die Musik hinzutritt, die all diesen Sinn gleich dem Greif, der mit dem Spiegel in den Klauen die Sonnenstrahlen zum Brennpunkt sammelt, auffängt und helleuchtend in alle Seelen trägt, die sich des Erlebens eines Daseinsmysteriums bewußt werden, das sie gar nicht erst in Worte zu fassen brauchen, um es sich ganz zu eigen zu machen.

So begeben sich dann die Dinge dieses Märchens: Als Mägde verdingen sich Kaiserin und Amme bei der Färbersfrau und rasch hat die Amme das heimlichste Verlangen des jungen Weibes ausgespürt. Sie macht sie geheimnisvoll erschauern durch die Hindeutung auf den zaubermächtigen Tauschwert ihres eigenen Schattens, greift Perlenschnüre aus der auf-

blitzenden Luft, läßt einen fürstlichen Pavillon mit lieblich singenden Sklavinnen und strahlendem Schmuck, ja — aus einem aufgegriffenen Strohwisch hervorgehext — die Phantomgestalt eines sehnsüchtig liebenden Jünglings, den sie einmal flüchtig gesehen hat und der seither, kaum bewußt, in ihren müden, lockend-sinnlichen Träumen weiterlebt, vor den Augen der selig Erschreckten, froh Staunenden erstehn. Aber Barak kehrt zurück, der Spuk verschwindet und der kalte, leere Herd mahnt die Säumige an die vergessene Pflicht, dem Gatten das Nachtmahl zu bereiten. Da klatscht die Amme in die Hände; fünf Fischlein fliegen zum Fenster herein in die Bratpfanne und nun ist es eine schauerlich-geniale Idee, daß diese Fischlein zu singen beginnen, mit den dünnen, silberblassen, traurig angstvollen Stimmen der ungeborenen Kinder, die nach der Mutter rufen:

„Mutter, Mutter, laß uns nach Hause!
Die Tür ist verriegelt, wir finden nicht ein!
Wir sind im Dunkel und in der Furcht!
Mutter, Mutter, laß uns ein,
Oder ruf den lieben Vater,
Daß er uns die Tür auftu'!"

Ein Gesang, in dem trotz aller Einfalt des Tons im Wortsymbol der Zwiespalt dieser Ehe aufgedeckt wird; das widerspenstig harte, alles Muttergefühl verleugnende Herz der Frau, das warm bereite, nach Kindern verlangende des Vaters, dessen liebster Gedanke es ist, sich für seine Nachkommenschaft zu plagen, ihnen volle Schüsseln auf den Tisch zu stellen und ihrer zu pflegen: und der sich vergeblich wartend mit der unbegreiflichen Widersetzlichkeit und der bösen Grausamkeit seines Weibes abquält, hinter der dieser gütig Arglose nichts anderes vermutet als die Zeichen des Mutterwerdens. Traurig und in banger Seligkeit zugleich, in tragsamer Geduld nimmt er all ihre schlimmen Schmähworte in gelassener Milde hin:

„Sie haben es mir gesagt,
Daß ihre Rede seltsam sein wird
Und ihr Tun befremdlich
Die erste Zeit.
Aber ich trage es hart
Und das Essen will mir nicht schmecken."

Kein Wunder; denn dem mühevoll Schaffenden, der eben vom Markte heimkehrt, freilich in der Erwartung guter Ruhe im Hause, ist die Lust an dem Fischgericht vergangen, das in der Pfanne schmort und an dem die Frau nicht teilnehmen will. Zudem ist ihm ein wunderlicher Anblick geworden: auf den Wink der Amme, die mit der Kaiserin während des be-

klommen rufenden Gesangs der Ungeborenen verschwunden ist, hat sich die Bettstatt des Ehepaares geteilt und „es ist ganz im Vordergrunde eine schmälere Lagerstatt für einen Einzelnen erschienen, indessen das Lager der Frau durch einen Vorhang verhängt erscheint" — zu dem Wortsymbol des Vorigen das sichtbare für den Riß in dieser Ehe, der durch die argen Künste der Amme erst im Bewußtsein der Frau fühlbar geworden ist und der sich in dieser äußerlichen Abtrennung der beiden ebenso zeigt wie in dem immer schrofferen, unguten Gehaben der Frau:

„Von morgen ab schlafen zwei Muhmen hier,
Denen richt' ich das Lager zu meinen Füßen
Als meinen Mägden. So ist es gesprochen
Und so geschieht es."

Es ist, hier noch unter dem grauenvollen Eindruck der aus dem Feuer winselnden Kinderstimmen zurückgedämmt, der erste fortschweifende Entschluß der Frau, die sich von ihrem Alltag befreien will, wenn auch in schmerzlicher Mißhandlung ihrer und des Gatten Seele; und dem andere, schwerwiegende folgen, bis zu dem gräßlichen, ihre Mutterschaft zu verkaufen und ihren Schatten gegen phantastisch lockendes, schemenhaftes Glück einzutauschen. Jetzt scheidet sie sich durch den vorgezogenen Bettvorhang von dem betroffen resignierten Gemahl und scheint die Stimmen der Wächter in den Straßen gar nicht zu hören, die, fast eigens wie für sie, ihr liebreich frommes Abendlied anstimmen:

„Ihr Gatten in den Häusern dieser Stadt,
Liebet einander mehr als euer Leben
Und wisset: nicht um eures Lebens willen
Ist euch die Saat des Lebens anvertraut,
Sondern allein um eurer Liebe willen!"

Barak wird von den Worten dieses Rufs stark getroffen und wie in einer leisen Hoffnung, die Empfindung der Gefährtin durch diese Mahnung aufgescheucht zu sehen, wendet er sich ihr zu: „Hörst du die Wächter, Kind, und ihren Ruf?" Aber alles bleibt stumm; nur der Wächter Stimmen klingen noch feierlicher in ernster Andacht durch die Stille:

„Ihr Gatten, die ihr liebend euch in Armen liegt,
Ihr seid die Brücke, überm Abgrund ausgespannt,
Auf der die Toten wiederum ins Leben gehen.
Geheiliget sei eurer Liebe Werk!"

Noch einmal horcht Barak auf ein Echo von der schnöde abgetrennten Lagerstatt her. Dann streckt er sich mit dem tiefen Seufzer „Sei's denn" zum Schlaf hin.

Hier ist einer jener Momente, und er wird durch die unsäglich milde, einfach ernste, von Wärme überströmende Musik unendlich erhöht, in denen der Gedanke des Werks in Worte gefaßt wird; der Gedanke des ewig fließenden menschlichen Lebens, der Kette von Werden und Vergehen, des großen Geheimnisses des Ineinanderströmens, der Zusammenhänge und des Einanderbedingens der Generationen. Urahne und Enkel rufen einander auf ihrem Weg des Zeitenkreislaufs zu, Kinder und Eltern stehen in der rätselvollen Beziehung von Wesen, die, vom Anbeginn vorhanden, einander in wechselseitigem Wünschen erreichen; die Gatten rufen ihre noch ungeborenen Nachkommen aus der Nacht ins Licht, die Kinder rufen aus ihrem Dunkel nach den Eltern und sie alle sind in die Kette von Vorbestimmung und Schicksal verwoben, die sich von Ewigkeit zu Ewigkeit schließt. Das gleiche sprechen ja, um es vorweg zu nehmen, die Worte der Schlußszene aus, da die durch Prüfungen gestählten Gattenpaare den Sinn ihres Schicksals erkennen und es aus den immer näher dringenden Stimmen der Ungeborenen bestätigt hören, die jetzt endlich zu irdischer Menschenform werden dürfen. Es ist dieser Sinn, den der Kaiser beim Erlauschen dieser Stimmen sagt:

„Das sind die Nichtgeborenen,
Nun stürzen sie ins Leben
Mit morgenroten Flügeln
Zu uns, den fast Verlorenen;
Und eilen diese Starken
Wie Sternenglanz herbei.
Du hast dich überwunden,
Nun geben Himmelsboten
Den Vater und die Kinder,
Die ungebornen, frei,
Sie haben uns gefunden,
Nun eilen sie herbei."

Und ebenso, wenn die Ungeborenen ihnen entgegensingen:

„Hört, wir gebieten euch:
Ringet und traget,
Daß unser Lebenstag
Herrlich uns taget.
Was ihr an Prüfungen
Standhaft durchleidet,
Uns ist's zu strahlenden
Kronen geschmeidet."

Und das gleiche tiefe Gefühl dieser rätselhaften und geheimnisschweren Zusammenhänge klingt in den Schlußworten der unsichtbaren Stimmen aus:

„Vater, dir drohet nichts!
Siehe, es schwindet schon
Mutter, das Ängstliche,
Das euch beirrte.
Wäre denn je ein Fest,
Wären nicht insgeheim
Wir die Geladenen,
Wir auch die Wirte?"

Damit ist der geistige und symbolische Gehalt der Dichtung ungefähr umschrieben. Daß er nirgends ausruferisch hervorspringt, nur wie Duft und Schmetterlingsstaub auf den phantastisch traumschweren Vorgängen liegt und sich mehr der Empfindung als dem Verstand mitteilt, ist der stärkste Reiz der Dichtung und ist vor allem das Musikalische, oder besser, das Musikbedingende an ihr. Diese Vorgänge werden immer unwirklicher; selbst die Szenen des Alltags haben etwas von der Essenzkonzentration und dem Wesenhaften bedeutsamer Träume, in denen alles Beiwerk des Wirklichen, aber auch die Kontinuität psychologisch-behutsamer Entwicklung ausscheidet; es springt von einem Ereignis zum andern. Wir sind im Märchen.

Der zweite Akt bringt die Steigerung der Situation des ersten. Barak ist fort. Die Amme fördert ihr Werk weiter und vergiftet die Seele des jungen Weibes. Sie holt das Phantom des in Träumen geliebten Jünglings herbei, dessen Stimme in der Zauberszene des ersten Aktes erklungen war, und facht satanisch kuppelnd in verderblich süßer Schmeichelei die Flamme treuloser Sehnsucht an. Bis die Färbersfrau, das Wirkliche mit Mut und Reinheit abwehrend, doch der lockenden Einbildung zu erliegen droht — aber in diesem Augenblick kehrt Barak zurück und mit ihm der Alltag: er trägt eine dampfende Schüssel, gierige Kinder, die Brüder, Bettler drängen „dem Vater aller" nach und er tritt stolz und glücklich auf die Gattin zu, die noch vom Duft des verschwundenen, verjagten Traumes umfangen ist. Aber statt der erhofften Freude über das unerwartete, herrliche Mahl, wird ihm schmerzend böse Antwort: „Wahrlich, es ist angelegt auf's Zertreten des Zarten und es siegt das Plumpe, und dem, der Brot will, wird ein Stein gegeben! — — und er hat nichts, wohin er sich flüchte, als in seine Tränen!" Da setzt Barak die Schüssel auf die Erde und überläßt die köstliche Speise den anderen; immer noch ohne Unwillen, voll herrlicher Nachsicht und Geduld gegen die ungebärdige, überreizte Frau: „Ihre Reden sind gesegnet mit dem Segen der Widerruflichkeit, um ihres reinen Herzens willen und ihrer Jugend." Was die Musik hier in ihrer schlichten

Größe und ihrer gleich warmem Herzensblut strömenden Innigkeit aus den Worten brechen läßt, das ist so erschütternd seelenvoll und einfach dazu, daß es jeden zu Tränen rühren muß, der das Weinen nicht verlernt hat.

Verwandlung. Das Falkenhaus des Kaisers. Der Falke fliegt dem Gebieter voran, der die Gattin dort glaubt, seit drei Tagen seiner harrend. Will der treue Vogel dem Herrn zeigen, auf welchen Wegen hochgemuter Opfertat die Kaiserin wandelt, und will er den Selbstsüchtigen, nur der eignen Lust Gedenkenden, dadurch zur Umkehr bringen? Es geschieht anders; der Kaiser sieht die Gemahlin, die er in ihrer Kammer glaubte, mit der Amme zwischen Bäumen hervorschweben, wittert den Menschendunst an ihr und fern davon, zu ahnen, wie sehr nur seinetwillen dieser grauenhafte Erdenflug gewagt worden ist, wähnt er in seinem egoistischen Mißtrauen die Gattin untreu und will sie töten, ohne auch nur einen Blick in ihr Inneres zu tun. Aber mit den Waffen, die ihm einst die fliehende Gazelle besiegen halfen, kann er sie nicht morden — so wendet er sich, ohne auch nur einen Moment an sich zu zweifeln oder seinen Zweifel an der Gefährtin seiner Liebe durch besseres, einfühlendes Erwägen zu prüfen und geht in die Felsenwildnis, geht, ohne es zu wissen, in Keikobads Reich, wo ihn der Spruch erreichen muß, der seinem eigensüchtig-hochmütigen Wesen gemäß ist: er wird zu Stein.

Wieder im Färberhaus. Barak will fort, zögert, will trinken, da gießt die Amme einen Schlaftrunk in den Becher und er sinkt hin. Nun ist Zeit für schöne Stunden mit der zauberischen Phantomgestalt des rasch herbeigerufenen geliebten Jünglings. Wieder wehrt sich die Frau verachtungsvoll und doch irgendwie im tiefsten verführt gegen die ausspähende Kuppelei der Amme, und ihr ursprünglich reines, stolzes, unverdorbenes Wesen offenbart sich dabei; wieder verfällt sie beinahe der Versuchung, trotz ihres hoffärtig abweisenden Worts — aber im Moment der leisesten Berührung wacht sie zu ihrem wahren Selbst auf, fühlt, wovon sie bedroht wird, rüttelt Barak auf (sehr schön, wie ihr Gefühl, daß hier ihr natürlicher Schützer und Rückhalt sei, immer wieder aus all dem bösartigen Gehaben hervorbricht) — aber freilich schüttet sie gleich all ihre grollende Enttäuschung, den Zorn ihres dumpfen Schuldgefühls über den Schuldlosen aus, der betäubt steht: „Sollst wahren dein Haus vor Dieben und Räubern und meiner achten! Geschieht mir dergleichen von dir noch einmal, so ist meines Bleibens hier nicht länger!“ Die Kaiserin aber steht abseits, von Grauen und Mitleid gepackt beim Anblick all der menschlichen Schwäche, Gier und Unbeständigkeit, von Bewunderung und Liebe für Baraks reine Güte. Immer stärker fühlt sie, daß sie freveln würde, wenn das Glück dieses Mannes der Preis wäre, um den sie den irdischen Schatten erhandeln könnte; sie fühlt sich diesem Barak schuldig und im tiefsten verbunden:

„Denn er zeigt mir, was ein Mensch ist, und um seinetwillen will ich bleiben unter den Menschen." Es dunkelt mitten am Tag; alle fühlen fremde, beängstigende Mächte am Werk, lähmende Furcht liegt auf allen. Die Frau sitzt im Winkel; aber plötzlich fährt sie auf, jäh getrieben von ihrem Gefühl innerer Vereinsamung, des Andersseins als all die derben Menschen um sie, der ungestillten Sehnsucht und Jugend ihres Wesens. Und als wäre Barak, der Gütige, die Ursache all ihres Leids, schleudert sie dem fassungslos Verstummten all ihre Verzweiflung, ihren Ekel ins Gesicht, bezichtigt sich des Ehebruchs, den sie nur im Gedanken beging, und sagt sich mit der Fluchbeschwörung, die sie von ihrem Schatten trennt, auch los vom Gatten:

„Abtu' ich von meinem Leibe die Kinder,
Die nicht gebornen,
Und mein Schoß wird dir nicht fruchtbar
Und keinem andern . . .
Und des zum Zeichen
Habe ich meinen Schatten verhandelt
Und es sind die Käufer willig
Und der Kaufpreis ist herrlich
Und ohnegleichen!"

Im Aufflammen des Herdfeuers steht sie da: sie wirft keinen Sehatten. Da richtet sich Barak — von dieser Szene wurde schon gesprochen — hoch auf, verwandelt, ganz Richter und Vollstrecker; ein Schwert stürzt aus der Luft in seine Hand und er ist bereit, das von ihm selbst über sein Weib verhängte Todesurteil zu vollziehen. Und hier schon der Moment der Peripetie, der eigentlich von der schließlichen des dritten Aktes und von der Läuterung der Geprüften nicht unterschieden ist: die Frau ist vor Barak niedergesunken, den sie zum erstenmal wirklich sieht, in verklärter Demut liebt und dem sie sich, willig zum Tode, entgegenträgt. Die Kaiserin hat (jetzt schon!) auf den Schattenhandel verzichtet:

„Ich will nicht den Schatten,
Auf ihm ist Blut,
Ich fass' ihn nicht an. — —
Sternennamen
Ruf' ich an
Gegen mich,
Diese zu retten,
Geschehe, was will."

Und während die Brüder sich an Barak klammern, um ihn vor dem Mord und vor Gericht und Ketten zu bewahren, bricht Dunkel herein, das

Schwert erlischt, das Gewölbe birst, der Fluß tritt herein. Barak und seine Frau versinken (jedes für sich) und die Amme zerrt die Kaiserin mit sich: „Übermächte sind im Spiel."
Der dritte Akt ist der der Prüfungen. Barak und sein Weib werden in endloses Einandersuchen getrieben, sind eins dem andern nah, ohne es zu ahnen, rufen einander in neuerwachten Liebesgefühlen und finden sich nicht. Die Kaiserin muß sich zuerst freiwillig von der Amme lösen, deren tierisch dumpfes Wesen ihr trotz aller hündischen Treue plötzlich ganz klar und plötzlich ganz fremd wird; sie muß einen Trunk wählen, vom Wasser des Lebens oder vom Quell des Todes, um den Gatten zu retten, der starr und steinern auf steinernem Throne sitzt — nur seine Augen leben noch. Es ertönt: „Sprich aus: ich will — und jenes Weibes Schatten wird dein!" Aber draußen klingen Baraks und seiner Frau verzweifelte Stimmen . . . Da richtet sich die Gequälte auf und wie in einem Schrei entringt es sich ihr: „Ich will nicht!" Sie hat sich überwunden; um eigenen Glückes willen darf sie nicht fremdes opfern, darf einem Menschen von Baraks Seelenstärke nicht nachstehen und darf ihm nicht das Schlimmste verhängen. Da fällt ein Lichtschein — und von ihrer Gestalt löst sich ein schwarzer Streif: sie wirft einen Schatten — denn durch ihren Verzicht ist sie zu wahrer Menschlichkeit gelangt und hat den Gatten mitbefreit, der, aus der eisigen Starrheit des eigenen Herzens erlöst, zu ihr niedersteigt. Und nun dürfen auch Barak und sein Weib sich wiederfinden, geläutert, zu wahrem Bund gestählt. Auch die Frau wirft wieder einen Schatten; er wird zur goldenen Brücke in ein schöneres Reich — und nun kommen auch die Ungebornen herangeschwebt, die durch solch frevelhafte Selbstsucht in ihrer Nacht zurückgehalten worden waren. (Die bedeutungsschweren Worte dieses Schlusses sind schon angeführt worden.) Was gesondert und geschieden war, durch Hochmut, Egoismus, Trägheit des Herzens, ist jetzt zu Brüdern und Vertrauten verbunden: „Nur aus der Ferne war es verworren bang, hör' es nun ganz genau, menschlich ist dieser Klang!" Und alle finden sich in Märchenglück und Menschenglück.

III.

Von der ungemeinen Phantasie, den seltsam eindrucksvollen Bildern und Szenen, die hier in fremdartiger Leuchtkraft vorüberziehen, kann diese Wiedergabe nur wenig andeuten und sollte es auch nicht; das Sinnfällige prägt sich ohnedies ein und spricht unmittelbar zu jedem. Hier sollte nur das, was in dem Märchen als symbolische Bedeutung empfunden wird (es ist gar nicht viel!), in seinem Sinne betrachtet werden. Es ist in der letzten Zeit öfters der Vergleich der „Zauberflöte" mit der „Frau ohne Schatten" gemacht worden, die ja auch eine Zauberoper ist, wenn auch eine, die alle Technik unserer Tage voraussetzt und sie in den Dienst der subtilsten

Bühnenkünste unserer Zeit stellt. Die Doktoranden werden für ihre Dissertationen Stoff finden. Die ewigen Symbole der Menschheit bleiben eben immer die gleichen.
Aber die Musik der Menschheit ändert sich. Die dieses Werks ist mit der „Zauberflöte" nicht zu vergleichen (wenn nicht in ihrer durchsichtigen Helle, in ihrer leichten Meisterschaft und ihrer strömenden melodischen Fülle). Sie ist gar nicht volkstümlich, zumindest für unsere Ohren nicht — für die der Nachkommen mag sie es schon werden. Wie sich hier die konsequenteste, bis in die sublimsten Linienführungen der Singstimme symphonisch hineingetragene Leitmotivtechnik einer durchaus stilisierten, längst nicht mehr oder doch nur selten dem erhöhten Sprechton abgewonnenen dramatischen Melodik vermählt, breite Musikstücke sich nicht absondern, sondern unmittelbar aus dem Dramatischen herauswachsen und wie in dieser Wechselwirkung von höchst diffizil durchgeführter Symphonik, dieser Art der Melodie und blühendem Musizieren, aber auch von höchst kultivierter Dichtung, eine Synthese zwischen Wagner und der früheren Oper erreicht wird und eine, deren ästhetische Berechtigung nicht einmal jene ableugnen werden, die die ganze Form der Oper als wunderschönen Unfug ablehnen — das zu zeigen, ist mir hier verwehrt und das versuche ich unter Heranziehung zahlreicher Notenbeispiele in der Einführung in die Musik des Werks darzustellen, die im Verlage Adolf Fürstner in Berlin erschienen ist. Hier sei nur auf die außerordentliche Prägnanz der Motivbildung hingewiesen, die jedes Thema einem heraldischen Zeichen gleich ins Gedächtnis brennt; auf die besondere Eigenart der Orchestrierung und vor allem auf die blütenprangende Melodik in des Kaisers Liebeshymne, in Baraks innerlich ergreifenden, liebreich rührenden, von stärkstem Herzschlag durchpochten Gesängen („Menschlich ist dieser Klang" wie kaum zuvor), in den zauberhaft irisierenden Chören der dienenden Geister, in den beklemmenden, einfach schönen Gesängen der Ungeborenen, in dem breitströmenden Zwiegesang zu Beginn des dritten Aktes und vor allem in der geradezu traumhaft phantastischen, beängstigend schönen und lockenden Musik zu den seltsamen Bildern und den geheimnisvollen, kulthaften Rufen der Szenen der Prüfung. Hier ist — man mag zur rein musikalischen „Substanz" stehen wie man will — eine Vollkommenheit des Konstruktiven, eine Einfachheit und Naivetät in all dem Raffinement und in all der scheinbaren Komplikation des symphonisch-dramatischen Verfahrens, eine Leichtigkeit der Hand und eine Sicherheit des Treffens, die wirklich einen Vergleich mit Mozart, von dem die Linie zu Strauß führt, rechtfertigen könnte. In diesem Sinn ist dieses so ganz und gar Straußsche Werk durchaus Mozartisch. Die Orthodoxen werden lachen. Aber nicht „zuletzt". Denn da werden sie ausgelacht werden. Von allen, die spüren, wie hier einer, der reif geworden ist, ein Märchen,

das im Osten spielt und mancherlei chinesische und morgenländische Motive vereinigt, entschlossen wieder ins Deutsche zurückkomponiert hat: dieses Färberhaus muß in der Nähe von Garmisch stehen. Vielleicht ist dies das Bezwingendste an dem Werk: daß Strauß, der hier zum erstenmal die Wirklichkeit verläßt und in ein romantisches Land geht, in dem es freilich mit echt Straußscher Klarheit, Unverstiegenheit, leuchtkräftiger Deutlichkeit und innerlicher Ordnung zugeht, doch seine eigenste Wirklichkeit nicht verlassen kann. Auch dieses Werk ist, vor allem in den Partien des Barak, „ein Stück von ihm". Und eines, um dessentwillen allein das Ganze geliebt zu werden verdient.

IV.

Und nun sollte ich doch, wie ich es bei fast allen anderen Werken getan habe, die thematische Struktur und die Zusammenhänge der Motive aufzeigen, die gerade in der „Frau ohne Schatten", in der auch die Singstimmen an dem Gewebe deutsamer Tonsymbole mitwirken, von höchster Konsequenz und ungemeinster Prägnanz sind und nicht nur jede seelische Regung, sondern alles Erinnern, alles zukünftig Drohende und alles gegenwärtig Hintergründliche in einer fast unbegreiflichen hypnotischen Übertragungskraft widerspiegeln: kaum zuvor war Strauß so beutereich im Reich der entfesselten Phantasie, der bunten, traumbevölkerten Unwirklichkeit und Überwirklichkeit zugleich, wie bei dieser Fahrt ins Märchenland. Das sollte ich nun im einzelnen darstellen. Und kann es nicht. Will es auch nicht. Kann es nicht, weil es mir versagt ist, dies in erschöpfendem Maße zu tun: meiner vorhin erwähnten thematischen Einführung in das Werk kann ich schon vertragsgemäß keine zweite ausführliche Arbeit dieser Art zur Seite stellen; und will es auch nicht, weil es mir durchaus widerstrebt, das einmal meiner besten Fähigkeit entsprechend Formulierte zu paraphrasieren; oder gar flüchtig zu skizzieren, was schon in gewissenhafter Vollständigkeit analytisch untersucht worden ist. Ich bin mir der Ungebührlichkeit bewußt, in einem so weitläufigen, bei allen Einzelheiten des Straußschen Schaffens verweilenden Buch noch auf eine ergänzende Arbeit hinweisen und den Leser bitten zu müssen, in jenem kleinen Bändchen die eingehenden Aufschlüsse über das thematische Gefüge und die musikalisch-geistigen Beziehungen dieser merkwürdigen und fabelbunten Tonwelt zu suchen, die er eigentlich hier zu finden erwarten durfte, und habe ein um so schlechteres Gewissen dabei, als es sich um die letzte, der Öffentlichkeit bekanntgewordene Schöpfung des Meisters, also gerade um jene handelt, die noch im Mittelpunkte der Diskussion steht und die ein so heftiges und vermutlich noch nicht zu bald erledigtes Hin und Wider der Meinungen entfesselt hat. Aber ich kann mir nicht helfen. Und ich tröste mich damit, daß ja auch sonst die spezifische „Analyse" nicht das

Ziel der Betrachtungen dieses Buches war und ich auch sonst vielfach auf einschlägige Arbeiten über die Thematik der Tondramen zu verweisen hatte. Nur daß ich hier nicht einmal jene Ausführlichkeit in der andeutenden Wiedergabe der ideellen, poetischen und musikalischen Verknüpfungen der Motive und der fesselndsten Eingebungen dieses Tonmärchens walten lassen kann, die mir bei den übrigen Werken angemessen schien, weil ich es für richtig hielt, auf wesentliche Aufhellungen nicht zu verzichten, die mir in den bisher erschienenen thematischen Studien über die Straußschen Tondramen zu fehlen scheinen. Während ich hoffen darf, daß der Leser sie in meinem vorher angeführten kleinen Bändchen über die „Frau ohne Schatten" nicht vermissen wird.

So will ich hier nur die (schon an sich zahlreichen) wichtigen Grundmotive des traumhaft schillernden, seltsam beunruhigenden und bestrickenden Tondramas von der verwirkten Mutterschaft anführen, auf die unentrinnbaren Schönheiten einzelner Szenen und Höhepunkte der Eingebung hinweisen und mich damit bescheiden, in der allgemeinen Darstellung dieser Schöpfung, die wiederum neue Gebiete erschlossen hat und neue Perspektiven eröffnet, doch ein Bild ihres Wesens, ihres geistigen Inhalts und der bannenden Phantasiewelten zu zeichnen, in die es führt. Vielleicht geben auch die Titel der aufeinanderfolgenden Motive, die ich hier zu geben versucht habe, wegweisende Erleichterung.

Die wesentlichsten von ihnen sind die des Keikobad (1, später 84 und 111 a) — das, gleich dem des Agamemnon, zum Wappenthema des Werks wird und in seiner drohenden, dunklen Wucht statt eines Vorspiels steht — der Amme, ein reptilienhaft schleichendes Thema, aber nicht ohne Größe in seinem Emporrichten (2), das eisig blinkende der Geisterwelt (3, vgl. 114, wo es mit dem Thema des Entschlusses zur Tat verbunden wird), die kühl schimmernden, transparenten der schattenlosen Kaiserin (4 — 4 b), das gleitende der Verwandlung (5), das geheimnisvolle des Talisman (5) — all diese Geisterthemen auch rein instrumental in ihrer hellen Kammermusik-Intimität, dem unmateriellen, fast ohne Baßtöne gestalteten Schweben und Glitzern ihres Klangs gegen die robusteren der Menschenwelt gestellt. Das Menschenthema in seiner seltsamen Quartentürmung, eine übermäßige, eine gewöhnliche, eine verminderte, ganz so widerspruchsvoll wie die Menschen selber, und so primitiv dazu (6); das beklemmend tastende „Er wird zu Stein" in seinem schweren Posaunenklang (7), die stolz beschwingte, feurige und doch nicht innige Liebesweise des Kaisers (8 und 8 a), das hartnäckig zugreifende Motiv der Liebesbeute, der egoistischen Besitzgier (9); die glashellen, lieblich seelenlosen Themen der Kaiserin (11—13), in deren Schluß sich des Kaisers Liebe und die elfenhafte Holdseligkeit des Geisterkindes zu verschmelzen scheinen (8 a und 12!), das unvergeßliche, in herber Schärfe aufklagende Falkenthema (12),

das seines Flügelschlagens (13 — man vergleiche die Wiederkehr dieser Themen in der Kaiserszene des 2. Akts, bei 43 und 44), das seines Spruchs „Der Kaiser muß versteinen" (14). Dann: das hochsinnig aufstrahlende Motiv, das der Kaiserin Opfermut ausdrückt (15), das des Erdenflugs (16) und des Menschenalltags (17) — seine Verbindung mit dem Opfermut 15 drückt der Kaiserin Entschluß aus, zu den Menschen niederzusteigen (18); die geflissentlich primitiven und oft rohen Themen der menschlichen Gewöhnlichkeit, die im Erdenflug der beiden Elementarwesen immer näher zu tönen scheinen (19, 20), das der Widersetzlichkeit der Färberin (21, 22 — oft seltsam gewandelt; traurig in der Stelle: „Hast mich nicht gemacht zu einer Mutter," in unermeßliche Reue aufgelöst zu Beginn des dritten Akts, vgl. 60!), das munter behagliche, selbstbegnügsame und beschränkte von Baraks Alltag (23), das Tonsymbol der Gewöhnlichkeit an sich (24), das auch wirklich das trivialste, naheliegendste von der Welt ist und das dann doch zu solch herzbewegender, flutender Innigkeit und Seelengröße gesteigert wird (vgl. 26, 39 a und 64 b). Das hell rufende, substanzlose und irgendwie ängstliche und beängstigende Motiv der Ungeborenen (25), das herrlich schlichte, die schönste, adeligste Menscheneinfalt ausdrückende, das Baraks Gemüt versinnbildlicht (27) und zu bezwingend rührendem Orchestersatz geweitet wird; das seiner Kindersehnsucht (28), sein kleines Marktliedchen (30), des jungen Weibes ausflatternder Sinn (29), die Motive der Phantasmagorie und der Zauberkünste der Amme (31 — 32 c), das finstere, widernatürlich hinschreitende, gleich einer dunklen Hexenformel beschwörende Motiv der verkauften Mutterschaft (33, 34), in dessen erstem Takt das Thema der Ungeborenen — 25, 35 — mitschwingt. (Dieser Strauß ist doch im Vielsagenden seiner Themensprache und im Ausdruck des kaum Aussprechlichen mit den einfachsten Mitteln der Töne eine völlige Einzigartigkeit und ein Prospero dazu, dessen Zauberstab die Musik aus ihrer Stummheit erlöst — oder sie zum Beredtwerden verdammt hat; wir, die Gleichzeitigen, können nicht entscheiden, ob hier Gewinn und Fortschritt oder ein Zurückgreifen auf kindlichere Musikzeiten und eine Verkennung des Wesens der Musik liegt. Die Lebendigkeit und das Lebendigbleiben dieser Musik allein kann entscheiden; niemals ästhetische Prinzipienreiterei.) Das unheimliche, knisternde, schmorende Märchenthema von den Fischlein in der Pfanne (34) und der klägliche Gesang der Ungeborenen (35 a), das Motiv der als „Muhmen" dienenden Geisterfrauen (35), das Thema der Gewöhnlichkeit (24) zu dem von Baraks Schmerz über die Lieblosigkeit seines Weibes verwandelt (36), das ihm keine Kinder geschenkt hat (das Motiv der Ungeborenen 25 in dieser Themenbildung 36 a und b); und dann das seiner allmählichen Beschwichtigung, in dem das Motiv seines gemütvollen Wesens (27) und das der Ungeborenen (25) mitschwingen (37!). Die herr-

lich milden, zur Liebe aufrufenden Wächtergesänge (38), bei denen Baraks Liebesgefühle so mächtig erwachen (39 — 39 c, mit denen der erste Akt wunderbar ergreifend ausklingt).
Die Phantomthemen des zweiten Akts (40—40 c); das wiederum aus dem Gewöhnlichkeitsmotiv gebildete von Baraks Langmut (41, 42); der großartig düstere Monolog des von Mißtrauen gegen das geliebte Weib getriebenen Kaisers, die Motive des ihn führenden Falken (43) und seines Flügelschlags (44) und dann die beklommenen (45) und selbstquälerischen (46 — 48), die in düster glühendem melodischem Adel aufklingen und sich immer lichtloser verstricken; die lieblich verstockten, grausam anmutigen Themen der ausflatternden Gelüste der Färberin (49) und ihrer Liebesträume in der eingebildeten Gestalt eines fernen Geliebten (50); das erregt flutende Zwischenspiel zu der Kaiserin Traum, die den Gatten in Keikobads Felsenreich schreiten sieht (51), das Thema des Ringens und Höherstrebens, das die Themen Baraks (39) und des Opfermuts der Kaiserin (15) vereinigt (52), die finsteren, ehernen Motive in Keikobads Reich (53) und die Rufe zum Gericht (54 — 56). Das Thema der hereinbrechenden Wirrnis (57), des hohen Gerichts (58, seltsam in seinem Dur-Moll, gleich den verschiedenen Schalen der Wage der Gerechtigkeit), des dunklen Reichs, in das sie alle berufen werden (59). Und nun all die Themen der Läuterung, die sich aus denen des Alltags entwickeln: das der Widersetzlichkeit (21), das jetzt zur Reue und liebreicher Buße gewandelt ist (60), das der Demut (61), der Gesang der flehenden Färberin (62 — 64 b), in den sich die Alltagsmotive und der Ruf zum Gericht mengen — was sie früher verstört und ungeduldig gemacht hat, sieht sie jetzt im wahren Licht seiner Menschlichkeit und sie beugt sich und folgt der Ladung vor den Richter; ebenso Barak, dessen Selbstvorwurf im wärmsten, herzbewegendsten Gesang, den Strauß je geschrieben, in alle Seelen greift (65) und der, ebenso wie sein Weib, dem Ruf zum Hohen (66) gehorcht: das Gemeine wird rein (67 — man betrachte das Alltagsthema 24, das mit dem Ruf 54 schon fast identisch geworden ist!) und vor Keikobad, der zu thronen liebt wie Salomo und zu schlichten, was dunkel ist (68), wird alles klar und lauter: der Kaiserin Opfermut (15) hat sein Heil erkannt (69), sie folgt dem Ruf: Aufwärts! (70), sie ist verwandelt zu selbstloser Hingabe (71 — das Motiv 15 in dieser Variante sagt es aus, ebenso wie das bei a in der Unterstimme erklingende spätere Thema „Das sind die Ungeborenen" — 82! — aussagt, daß sie jetzt der Mutterschaft würdig geworden ist). Themen des Geisterreichs (der Zusammenhang von 18 und 3 in Motiv 72 ist hoffentlich klar!), des entsetzten Blicks der Kaiserin, der auf dem versteinerten Gemahl ruht (73), des Lebenswassers (74), des goldenen Tranks (75 — herrlich strömend, sprudelnd in Lichtwogen und herrlich im opfertrunkenen Gesang der Kaiserin); die grauenvollen, vom Echo zurückgeworfenen

Stimmen „Er wird zu Stein" (76, vgl. 7) — und dann fällt der Schatten, die Umkehrung des Motivs der Schattenlosen (4) erklingt in hell strahlenden, zitternden Klängen der Glasharmonika (78) — der Kaiser ist wieder zum Leben und endlich auch zu menschlich naher Liebe erweckt; sein Gesang, immer befreiter in hochgemuter Schönheit (79), läßt die Vatergefühle ahnen, die ihm jetzt beschieden sind; das Motiv der Ungeborenen (25) schwebt als Begleitung dieser sphärenhaften, kristallhellen Melodie hin (80) — die Ungeborenen selber haben alle Ängstlichkeit verloren, ihre Gesänge klingen immer lichter, beherzter, heiter gebieterisch in die der Eltern (81, 83, 87, 90), die Liebesselbstsucht des Kaisers ist zu echter Liebesfülle geworden (Thema 8 in dem trunken beseligten Gesang 84), die einst verratene Mutterschaft (34) wird zur Beglückung der durch Prüfungen erkauften gesteigert (86), der Richterspruch, der so streng vor Keikobads Thronstuhl rief (54), ist kraftvoll milde ertönt (88) und nun trägt Baraks Jauchzen (89) einen Ton menschlichen Glücks in unermeßlichem Jubelklang hinein. Der Verein all dieser Stimmen, die unsubstanziellen, kindlich liebreichen Gesänge der Ungeborenen, des Kaisers und der Kaiserin hochgeartete, in Licht und Glorie verschwebende Dithyrambik des Danks und die entzückte Wärme und Andacht des Menschenpaares — all das ist ein weltliches Hochamt des Glücks, ein unermeßlicher Wohllaut und ein beseelter Schwung, in einer Schönheit, wie sie selbst Strauß selten gekannt hat. Der wunderbar gütevolle, in allem Weh und allem Bangen des Menschenherzens bebende Schluß des ersten Akts, die phantasievoll düsteren Falknerhausszenen, vor allem aber diese Gesänge der Läuterung und der höchsten Seligkeit, die diesen dritten Akt vielleicht zu keinem Gipfelpunkt der Dramatik, aber zu einem Gipfelpunkt der Musik machen — all das hat eine sittliche Höhe und eine menschliche Wärme, wie man sie in der Straußschen Tonwelt nicht eben oft antreffen konnte. Man mag sich oft über ihn verdrießen; wer er ist, was er vermag, zu welchen Höhenflügen er entführt, offenbart sich immer wieder — und nirgend liebenswerter und menschlich näher als in diesem menschenfernen Märchen, das im weiten Osten spielt und doch nur von uns spricht, nur uns angeht, nur unsere Träume zur Erfüllung bringt.

V.

Die Leute sagen: Die Musik ist ja sehr schön, aber die Dichtung ist unverständlich. Wir sind für Deutlichkeit. Wir sind dafür, zu wissen, was auf der Bühne eigentlich vorgeht. Dann lassen wir uns die schönste und meisterhafteste Musik gefallen und studieren sogar den „Führer" mit den Leitmotiven. Aber hier wissen wir zu wenig, wohin die Motive uns leiten. Strauß ist ja herrlich. Aber Puccini macht es uns leichter und ist uns lieber.

Die Leute haben natürlich ganz recht, wie gewöhnlich, und ganz unrecht, wie gewöhnlich. Recht darin, daß sie im Tondrama nicht auf das Verstehen des Worts, und wär' es so zauberisch verführend wie Hofmannsthals angewiesen sein, sondern sinnfällige Klarheit der szenischen Situation haben wollen. Recht darin, daß sie wirklich auch dem Gewagtesten folgen, wenn ihr gesunder Menschenverstand ihnen nicht fortwährend höhnische Bemerkungen dazwischenruft: sie haben „Salome" und „Elektra", ja sie haben die schematische Abstraktion des Dramas, die sich „Ariadne" nannte, in williger Bereitschaft empfangen und sich dem Hochglühen der Straußschen Musik mit Begeisterung hingegeben. Und sie haben gewiß recht damit, daß Puccini es ihnen leichter macht in Dichtung und Musik: das Panoptikum hat nun einmal populärere Kraft als der Gralstempel. Unrecht haben sie nur darin, daß sie die Dichtung zur „Frau ohne Schatten" unverständlich finden wollen.

Das ist sie gar nicht. Wer das Märchen von der Kaiserin, der Tochter des Geisterfürsten und eines Menschenweibs, die zwischen zwei Welten schwankt und sich zu der leidvolleren, aber beseelten und blutwarmen der Menschen entscheidet, einfach als sinnvolle Dichterphantasie auf sich wirken lassen will, ohne erst gewaltsam nach symbolischen Handlungen und bedeutsamen Hintergründen zu verlangen, dem werden sich mühelos in all diesen traumbunten, leichtbeflügelten, von seltsamen und tief anziehenden Wesen aller Art bevölkerten Szenen plötzlich wirkliche Symbole entschleiern und Lebensvorgänge in Märchenbilder verdichtet erscheinen. Der Sinn der wahren Ehe wird enthüllt, die erst dann eine ist, wenn Mann und Frau ganz ineinander verwachsen sind, wenn sie kaum mehr scheiden können, welcher Teil ihres Wesens, ihrer Arbeit, ihres Lebens dem einen oder dem andern zugehört, wenn die geheimsten Falten ihrer Seelen dem andern offenliegen, wenn nicht mehr egoistische Besitzsucht und träg behagliche Besitzsicherheit, sondern wahrhafte Gemeinsamkeit zweier durch Liebe gelöster Herzen und Seelen da ist; erst dann sind beide würdig, Nachkommen zu erzeugen, erst solche Eltern werden von den rechten Kindern aus dem Dunkel der Weltennacht angerufen, den ewigen Kreis zwischen Urahn und Urenkel zu schließen. Die hochmütige Selbstsucht wird gezeigt, die eine Beute flüchtiger Stunden an sich zu reißen, aber kein Wesen liebend aufzuschließen und zu Gemeinschaft zu verketten vermag; deren Mißtrauen und Kälte einen luftleeren Raum zwischen sich und den Nächsten legt, deren anämische Exklusivität unfähig macht, wirklich zu leben, die Stunden mit Reichtum zu füllen, in fremder Seele die köstlichste Spiegelung der eigenen zu finden — sie verdammt zu innerer Leere, zu steinerner Fremdheit und Erstarrung. (Der Kaiser.) Die wahre Menschlichkeit wird gezeigt, die alle Lasten, alle Mühe, alle Qual bösen Gepeinigtwerdens willig auf sich nimmt, um sich zu erfüllen, um Haus und

Weib zu wahren, Kinder zu ernähren, Arme zu speisen und ein schlichtes Leben in stillem Glück aufzubauen; und die nur vergißt, daß alle Güte, und mag sie sich noch so sehr verschwenden, wertlos ist, wenn das Wesen, dem sie gilt, nicht die gleiche Sprache spricht, nicht durch behutsame Mühe aus einem bloßen „Besitz" zu einem Gefährten gewandelt, nicht im Gleichschlag beider Herzen zum andern Ich geworden ist. Und daß es vermessen ist, der Richter solch eines Wesens sein zu wollen, wenn es nicht derart gehütet und zum Lebensgenossen gehoben worden ist, und gar, wenn dessen Frevel nur die Folge solch lässiger Hut und des gedankenlosen Ruhens in überliefertem Besitz bedeutet. (Der Färber Barak.) Weibliche Jugend wird gezeigt, wie ungut, ausschwärmend und grausam sie werden kann, wenn ihr das Erlaubte zur Alltäglichkeit, der erwählte Gatte zum tragsam gutmütigen, für alles Traumzarte und Sehnsüchtige unempfindlichen Arbeitstier geworden ist und wenn das Verbotene stärker lockt und alle Pflichtempfindungen verdrängt, als der stille Segen eines friedlichen Heims, das solch bösartig phantasierender junger Frauenseele zum Überdruß und Widerwillen wird. Und die doch im Tiefsten fühlt, daß sie in Wahrheit nicht in den lockenden Welten verführerischer Liebesgestalten und prunkhafter Herrinnen-Träume und -Wirklichkeiten zu wurzeln vermag. Sondern nur in der des gütigen, schlichten, feierlichfrommen Menschen, dessen reine Seele sie auch in der schlimmsten Verstrickung fühlt, an den sie sich klammert, wenn Gefahr droht, und dem sie, in plötzlicher Erkenntnis wahrer, großer Menschlichkeit, gegenüber trugvollen Wahnphantomen des Daseins, ganz und gar in Reue und Liebe verfällt: wenn sie sich in Gedanken zu dem schlimmsten aller Frevel verstiegen hat, in verzweifeltem Sichwehren die Ungeborenen, aber auch die lebendige Liebe des Gatten wie im Fluch von sich abtun will und wenn jetzt der Ergrimmte zum Richter über sie emporwächst und sie in schauernder Seligkeit die sittliche Macht, die wunderbare Kraft der Seele, das ganz große Herz des Mannes erkennt, den sie mißachtet hat und dem sie nun, allen Prüfungen und allen läuternden Opfern hingegeben, ganz gehören muß. (Die Färberin.) Der Opfermut hochsinniger Entsagung wird an der Kaiserin gezeigt, die für sich, aber auch für den hoffärtig abweisenden, aller Menschenwärme fremden Gatten die Schuld und die Sühne auf sich nimmt, bereit, zu beider Rettung den unwürdigsten Handel einzugehen, Niedrigkeit zu ertragen, bei Heuchelei, Betrug und argem Schein mitzuhelfen — und die immer stärker, in immer ernsterer Gewißheit erkennen lernt, was wahre Menschenwürde, was, unter so vielen wertlosen und leichtfertigen, eine von Schmerz und Glück gesegnete Seele bedeutet und welcher Frevel es ist, das eigene Ziel um den Preis fremden Lebens, unter der Gefahr, Schicksale zu zerbrechen und Verkittetes zu sprengen, erreichen zu wollen. Daß sie auf den Schatten der Färbersfrau verzichtet, daß sie nicht im

Erringen des Ziels, sondern im Entsagen, in der Schonung anderen Lebens und Erlebens den verhängten Spruch erfüllt und zu ihrem wahren Wesen und ihrem echten Geschick geführt wird, ist der Hauptvorgang des vieldeutigen Spiels und der Gedanke, der sich mit all den anderen, sinnschweren und von Traumrätseln umwobenen der ganzen Dichtung zu schöner Sonnenhelle vereinigt: zu einem freimaurerischen Gedanken letzten Endes (der, wie so manches sonst, dieses Werk zu der wahren „Fortsetzung" der „Zauberflöte" macht) und der all die verschiedenartigen Wesen dieser wunderlich tiefgründigen Märchenwelt als „Brüder und Vertraute" umschließt und verbindet.

Nein, unverständlich ist diese Dichtung nicht und man muß schon recht gedankenfaul sein und recht unempfindlich gegen sinnbildhafte Worte und Vorgänge, um das zu finden. Auch dürften die guten Menschen bei „Troubadour" oder „Robert der Teufel" nicht gerade erleuchteter den Zusammenhängen dieser dramatischen Konfusionen folgen, ohne sich dadurch das Behagen an der Musik, ja sogar an den Fabeleien des Stofflichen stören zu lassen — ja, vielleicht in diesem Behagen durch die Ausschaltung des Verstandes noch erhöht. Davon also nichts: die „Unverständlichkeit" der „Frau ohne Schatten" besteht nicht und würde nicht schaden, wenn sie bestände. Aber sie ist etwas anderes, was sie, bei aller hohen Schönheit ihrer adeligen Sprache und ihren aus bangen und frohen Ahnungen aufgetauchten Gedanken, einer breiteren Hörermenge unzugänglich macht: sie ist künstlich und sie ist undramatisch. (Nicht nur untheatralisch.) Sie bringt ein paar bezaubernd eindringliche, in traumhafter Märchenpracht glühende Bilder — aber das sind Momente; und nur Momente fürs Aug', nicht für das, was ich den innern dramatischen Sinn nennen möchte, der nach wenigen Minuten unbefriedigt bleibt: weil kaum einer all der mannigfaltigen Vorgänge sich in äußerliche Aktion umsetzt, nicht zur sichtbaren Situation, zur einprägsamen Attitude wird und weil sich die seelische Handlung niemals zur körperlichen wandelt. (Von der Schwerfälligkeit, die in der viermaligen, wenn auch variierten und gesteigerten Wiederholung der gleichen Szene — im Färberhaus — liegt, gar nicht zu sprechen.) Die plastische Phantasie fehlt. Alles bleibt im Wort stecken. Der Zuschauer wird ausgeschaltet, der Zuhörer zu doppelt intensiver Anteilnahme aufgerufen. Das wird in zehn, zwanzig Jahren, bis das Werk unserer Generation so vertraut geworden ist wie der „Tristan", nicht das mindeste mehr ausmachen: wenn der geistige Inhalt, der dichterische und der musikalische, dem Bewußtsein der Empfangenden zu untrennbarer Einheit geworden sein wird, dann wird auch der mimische Inhalt — wenn das Wort gestattet ist — zu vollkommenem Eindruck in diesem Bewußtsein lebendig geworden sein; und daß die „Frau ohne Schatten" zu jenen Schöpfungen gehört, die „warten können" und in denen die Flü-

gelkraft wirkt, die sie aus verwundertem Mißverstehen der Zeitgenossen hinüber zum liebreich beglückten Verstehen der Späterkommenden trägt — daran kann keiner zweifeln, dem die Werte der Dichtung, und vor allem keiner, dem die Herrlichkeiten der wahrtraumhaften, hochfliegenden Musik deutlich geworden sind, die wie nur eine des Meisters Strauß die Stimme höchster Stunden und wie keine, die er zuvor geschaffen hat, die Botschaft gelöster Daseinsrätsel und seines besten Lebenssinns bedeutet. Vielleicht zum erstenmal ist hier, was bisher nur in einzelnen Stellen der „Elektra", der Deutschen Motette, der Vision der „Alpensymphonie" gleich dem Abklang geheimnisvoller Wahrheiten bewegt hat, als Atmosphäre der musikalischen Totalität zu spüren: ein ethisches Hochgefühl, ein Ausdruck ewiger menschlicher Gesetzmäßigkeiten in Tönen, neben all dem prachtvollen Schwung und Glanz seiner jubelnd empordrängenden Melodik, der meisterlichen Schmiedearbeit seiner zu ungeheurer Einheit verklammerten symphonischen Thematik, der unerhörten magischen Phantasie seiner wiederum durchaus neuen, in ungeahnten Bezauberungen entführenden Klangträume. Immer deutlicher wird die Synthese Wagnerscher Eroberungen und des zu höchster und unangreifbarer Künstlerschaft geläuterten schönen Scheins und Spiels der eigentlichen „Oper" zu einem neuen Gebilde, das allen Konzessionen des Opernkrams, eitler Schmeicheleien des Auges und des Ohrs und alberner Virtuositäten aus dem Wege geht und das dichterisch und musikalisch hochwertig, aber von der Monumentalität des Wagnerschen Mythos wegführend, das entzückende Unding, das sich „Oper" nannte, aus allen inneren Widersprüchen löst und eine Form bedeutet, von der aus wieder ein Weg beschritten werden kann.

VI.

Dieser Weg führt vorwärts und nicht zurück. Er führt zu einer Opernform, die seelisches Miterleben, allgemein-menschliche symbolische Deutsamkeit und den Vollwert dichterischer, dramatisch sinnvoller Vorgänge nicht mehr ausschaltet und die doch nicht mehr von der Exklusivität des Festspielgedankens beherrscht wird. In der die Musik nicht mehr ausschließlich zum Mittel, sondern gelegentlich auch zum Selbstzweck wird, ohne daß auch nur ein Takt aus dem Zusammenhang mit dem bewegenden Gedanken des Dramas und seinem szenisch-mimischen Ausdruck zu lösen ist. In der wieder der Begriff des „Spiels", der tönenden und farbigen Phantasie, der lockenden Schönheit unwirklicher Träume und des entführenden Scheins lebendig ist. Aber auch eine innere Wahrheit, auf die keiner von uns mehr Verzicht leisten will: was früher bloße Arabeske war, wird zu reizender Bedeutung geordnet; die lieblichen Verlockungen der Sinne in prunkvoll bildhaften Maskenzügen und verführerischen Sturzfluten der Melodik, so sehr sie uns im Augenblick bezaubern mögen, können uns heute nur mehr

dann etwas sein, wenn sie uns mit einem Nachklang erlebter Geheimnisse des Daseins entlassen und nicht mit dem Gefühl innerer Leere, wie nach einem erloschenen Feuerwerk, nach dessen Versprühen uns die Nacht noch dunkler und noch trostloser scheint. Wir wollen zu einem Lebenssinn aufgerufen werden und wollen dies auch in Stunden leichten und beglückenden Selbstvergessens, zu dem wir aus allen trüben und schwerfälligen Wirklichkeiten entführt und im Anblick und Anhören verstandesfernen, bunten Mummenschanzes in heitere oder ernste Karnevalsspiele des Lebens hineingezogen werden, die doch irgendwie mit unserer verschwiegensten Sehnsucht und mit den Rätseln unserer Existenz verknüpft sein und ihnen einen ganz realitätsfremden und unsagbaren, aber doch deutlich empfindbaren Ausdruck geben müssen. Sonst kann von Kunst überhaupt keine Rede sein. Das scheint mir, immer bewußter und zielkräftiger, das Wesen der Straußschen Bühnenkunst zu sein; selbst dort, wo sie uns in die grauenvollsten Schluchten abgründiger Menschheitsnacht stürzt, um uns dann zu doppeltstark gefühlter, hochaufatmender Befreiung zu führen — vollends aber in den Maskenmysterien der „Ariadne" und den sinnbeladenen Menschheitssymbolen in den Scheherazadenträumen der „Frau ohne Schatten". Die Kunst als Freudenbringer. Bei Wagner: Kunst als Kult und Andacht; ein Aufrichten ungeheurer Beispiele des Außerordentlichen, die Botschaft des Zukunftsreiches einer zu Kraft, Güte und mitleidvollem Wissen um alles Leid und Glück erlösten Menschheit in Bildern zeitloser Größe und Reinheit. Wagners Kunst zeigt die Ausnahmen des Menschengeschlechts in jener Versittlichung und Höhe, die zum Ziel des Menschheitszugs auf Erden werden sollte und nur in dem zum Mythos gewordenen Sehnsuchtsverlangen des Volkes zu erträumtem Leben geworden ist; zeigt den Endpunkt des schauerlichen Lebenswegs der Generationen durch Schmerz, Ringen, Dulden, Kampf, Selbstopferung bis zum Beschwichtigtwerden in höchster, nur mehr betrachtender, nur mehr anderen hilfreichen Hellsichtigkeit für alles Weh und alle Seligkeit dieser Welt. Aber all dies ist mehr als Kunst; ist ethische Verkündigung, ist ein Aufrufen zu wahrem Leben, ist Heilslehre und Bekenntnis. Daß dieses in Leiden und Mitleiden gestählte Prophetentum sich der Töne und der klingenden Worte bedient, ist selbst in Verbindung mit dem Festspielgedanken eine Vorstellung von beinahe grotesker Weltklugheit und von verwegenem Reiz dazu. Daß es sich mit dem Theater verbünden muß, um seine rechte Wirkung zu üben, mit dem Theater und all seinen Verlogenheiten, Kindlichkeiten, seinem Trug, seinen Eitelkeiten und seinen töricht-schönen Illusionen — und daß es schließlich diese rechte Wirkung zuschlechterletzt doch nicht übt, weil es gerade die feinsten und einsamsten Geister sind, denen eben diese Mischung ein unbesiegbares Unbehagen erweckt, und weil es auf die anderen, plumperen, nicht an-

kommt, die unfähig sind, über den bloßen Theatereindruck hinaus, ja über den Eindruck einzelner geliebter Musikstellen hinaus die sittliche Kraft zu spüren, die sich hier durch das Mittel gemalter Welten, tönender Affekte, gesungener Lebensempfindungen kundgibt, die beschwört, abmahnt, Vorbilder hinstellt, den Teufel durch Beelzebub oder Alberich durch Loge austreibt — all dies mag die unbewußte Ursache zu der seltsamen, aber unleugbaren Abkehr von Wagner sein, die sich in der Jugend von heute, oft nur in falscher Einstellung, oft aber in überscharfer Forderung nach anderer Kunst, mit einer manchmal erschreckenden Heftigkeit äußert. Ob sie diese „andere Kunst" in den Straußschen Werken finden mag, die gerade der Jugend und ihren raschen Trugschlüssen ihres blendenden und doch so ganz mißverständlichen Erfolges halber wieder verdächtig ist, kann heute schwer entschieden werden. Sicher, daß Strauß nur Kunst macht, ohne jenes „Mehr", ohne bessern, belehren, warnen, predigen zu wollen. Er will Musik machen und damit Freude bereiten — nichts sonst. Von der Moral in der Musik, über die Rudolf Kassner so wunderbare Dinge gesagt hat, weiß er nichts und will er gar nichts wissen. Daher das „Unethische" seiner Tonwelt, das man ihm immer vorwirft — und das auch nur bei falscher Einstellung fehlt: in Wirklichkeit fehlt das Transzendentale, wie es bei Beethoven, Bach, Wagner, Bruckner, Mahler zu fühlen ist; denn Strauß ist eben (ich habe das unmögliche Wort schon anderswo gebraucht) durchaus „ciszendental". Ist ganz irdisch. Verkündiger des Diesseits. Bringt Wagner das Außerordentliche im Sinn einer undenklichen Steigerung des „Normalen", so bringt Strauß das Ungewöhnliche, den Ausnahmsfall, das Einmalige im Sinn des Abnormalen, wenn man durchaus so will; wenn er auch seit der „Salome" und „Elektra" immer mehr von den Grenzfällen des Menschlichen weg- und den „Zentralfällen", der Gestaltung des Typischen zustrebt — nur ohne Monumentalisierung, ohne Hinauftreiben ins Überlebensgroße; die einfache Lebensgröße genügt ihm. Der famose deutsche Kritiker, der im Herabsetzen des Straußschen Werks, scheint es, eine Lebensaufgabe sieht, hat gelegentlich der „Frau ohne Schatten" gesagt, daß wir heute dieser Musik anders gegenüberstehen als früher, wenn es auch ungerecht wäre, ihrem Schöpfer die Schuld daran zu geben: Strauß sei der gleiche geblieben, aber wir hätten uns verändert, ein tiefes Verlangen nach Gläubigkeit gehe durch die Welt und dieses Verlangen, das in den Werken Beethovens und Mahlers Erfüllung und Beschwichtigung findet, bleibe bei Strauß unbefriedigt. Auch hier eine falsche Einstellung; auch hier Wahres und Schiefes durcheinander. Zunächst: wer sind diese „wir", deren religiöses Bedürfnis derart gesteigert ist und deren Sehnsucht nach Trost im Übersinnlichen so heftig nach Stillung ruft? Doch gewiß nicht die vielen, die jetzt die Opern- und Musiksäle füllen und bei denen wahrhaftig keine Erhöhung des sittlichen Bewußtseins

oder auch nur des sittlichen Forderns zu spüren ist, sondern nur eine Steigerung aller üblen Instinkte: der Selbstsucht, der Besitzgier, des Neides, der Übervorteilung des Schwächeren, der grausamen Machtlüsternheit. Sondern immer wieder nur jene wenigen, die, mochten sie auch in diesen wahnwitzigen, sinnlos blutigen, sinnlos seelenmörderischen Jahren namenlos leiden und zum Bewußtsein mancher vorher nur geahnter, unausgesprochen gehegter Dinge erwacht sein, doch von je hinter den Schein des Lebens nach seinem Sinn zu dringen suchten, deren Verlangen nach Gläubigkeit und nach einem Wissen um höhere Geheimnisse des Seins jetzt vielleicht stärker als früher aus ihnen rufen mag, aber doch immer vorhanden war und in jener Musik seinen Durst zu löschen wußte. Jene unter ihnen, die mit dem Leben der Realität nichts anzufangen wissen und in ihm nur ein Trugbild, nur Vorbereitung auf das Wahre zu erkennen meinen, haben sicher auch damals mit Strauß nichts anzufangen gewußt und in seinem Werk nur Kulissenmalerei der Lebensbühne gesehen. Aber jene, die in dem Wissen der Überzeugung leben, daß „dieses" Leben und das andere, wahre, durchaus das gleiche sind, daß erst die uns zugewandte, sichtbare Seite des Daseins und die uns abgewandte, unerforschte und unerforschliche, sinnerfüllende zusammen erst das Ganze bedeuten, daß Diesseits und Jenseits nicht unter den Begriff des Zeitlichen fallen, sondern dasselbe sind, daß wir gleichzeitig unser „eigentliches" und unser alltägliches, unter Wahn und Schein verschüttetes Leben leben und die im tiefsten die Wahrheit des Wildeschen Wortes fühlen, „Die Geheimnisse der Welt liegen im Sichtbaren, nicht im Unsichtbaren" — die wissen auch die Klänge des Meisters besser zu hören, der wie kein anderer die „Musik des Sichtbaren" gefunden hat, im Gegensatz zu der Musik des Unsichtbaren in Beethovens letzten Quartetten, im „Parsifal", in Mahlers Schaffen — zu der Musik all dieser Himmelsstürmer und Gottsucher, mit der die des Erdenstürmers und Menschensuchers Strauß, des Wachen neben diesen Träumenden, oft nur durch ihr Material etwas gemein hat.

VII.

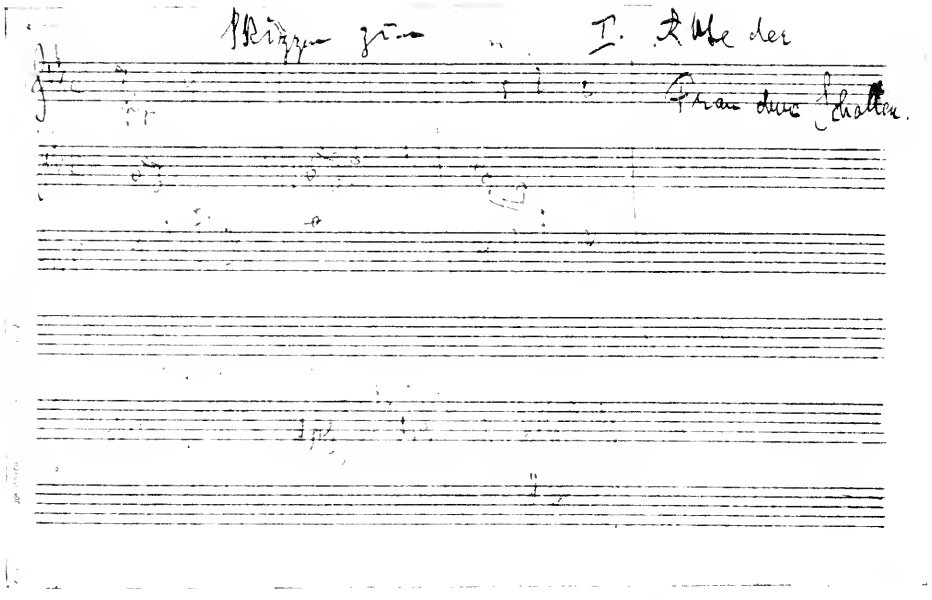
Aber gerade in der „Frau ohne Schatten" hat dieser Rufer aller irdischen Schönheit, der schon in seiner Symphonik, in der „Elektra" und vollends in der „Ariadne" aus seiner Wirklichkeit in Tönen in die Welt symbolischer Abbilder des Daseins fortgestrebt ist, mehr als je zuvor den Boden der Erde verlassen. Die Realität der Natur und des Lebens, die ihm bisher zu Klängen geworden war, ist in diesem Märchenspiel zur Realität des Traumes geworden: zu der eines gesteigerten, verdichteten, abgekürzten, sprunghaft wechselnden Erschauens in reich beladenen, von Erlebensfülle gesegneten Stunden, in denen alles Zufällige abgestreift, alle Willkür des Geschehens von sichtbarer Gesetzmäßigkeit abgelöst ist und in denen

AUS DEM SKIZZENBUCH

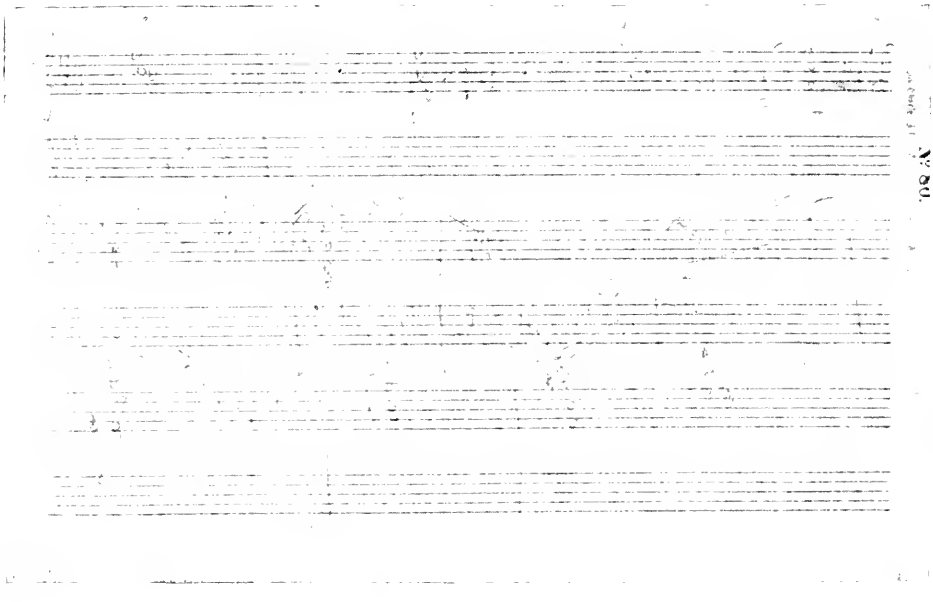
ZUR

FRAU OHNE SCHATTEN

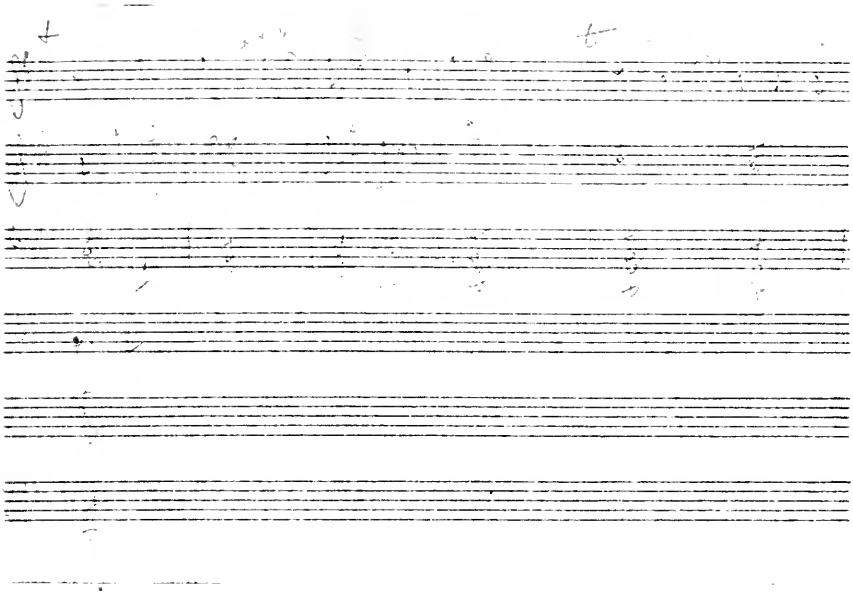
(Im Privatbesitz des Verfassers)



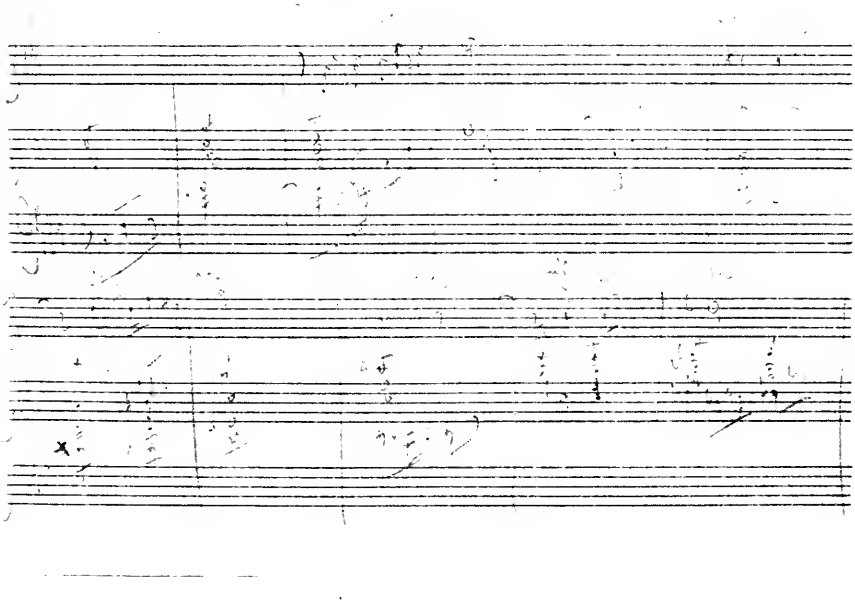
Seite 1: Thema der Liebesbeute. (Vgl. Beispiel 9.)



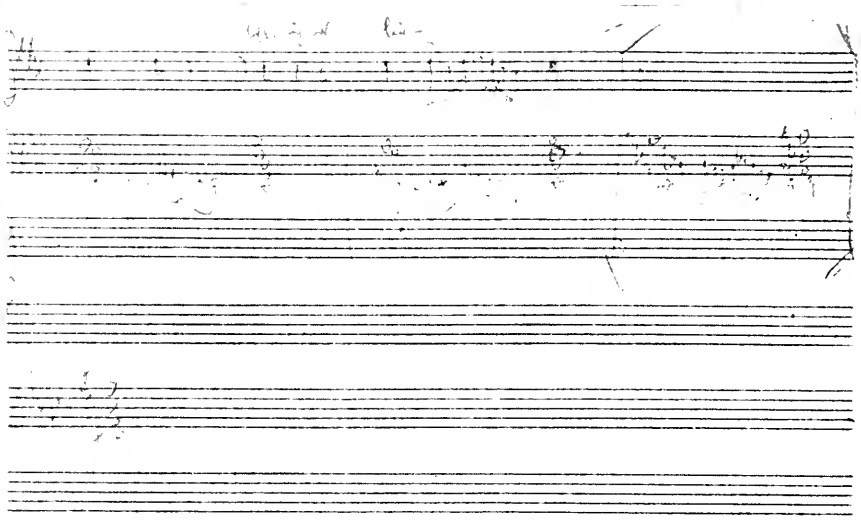
Seite 2: Entwurf zum Thema der Schattenlosen.



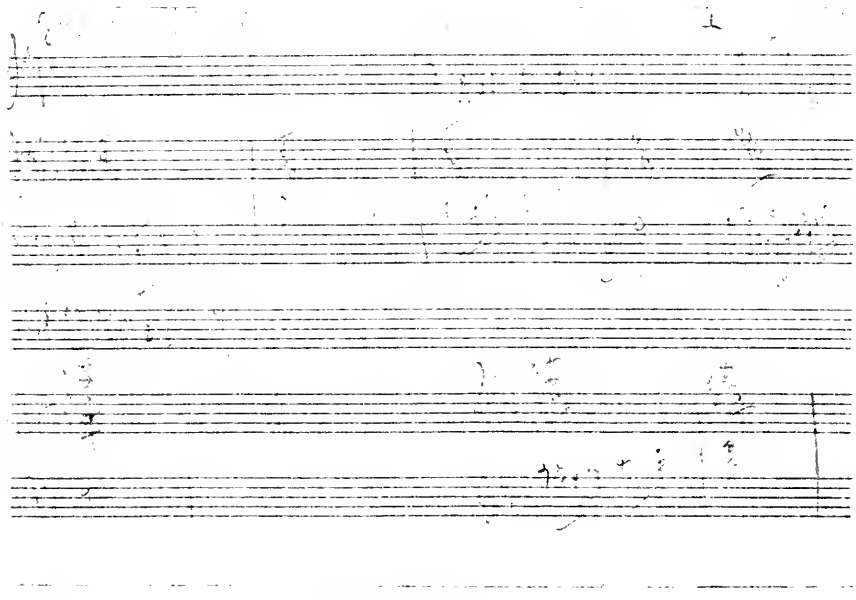
Seite 7: Fortsetzung von Seite 6.



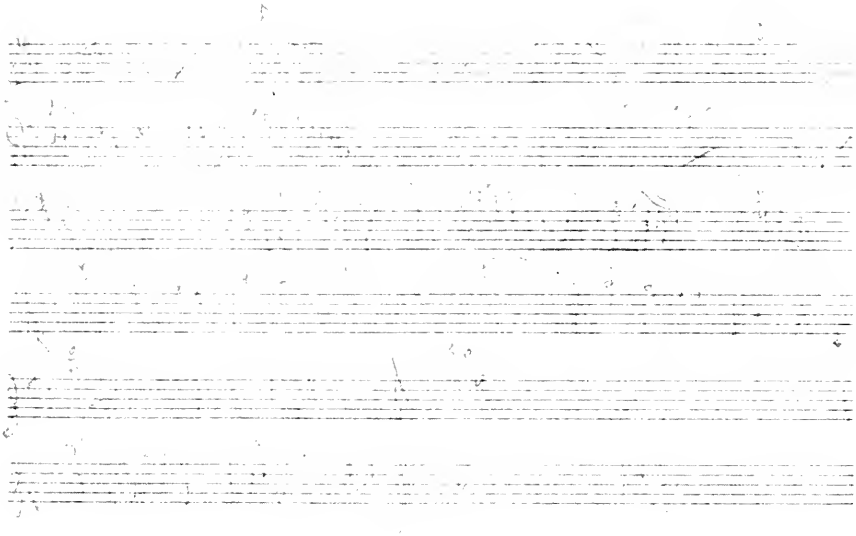
Seite 8: Vierter Entwurf zum ersten Gesang der Kaiserin.
(Endgültige Fassung.)



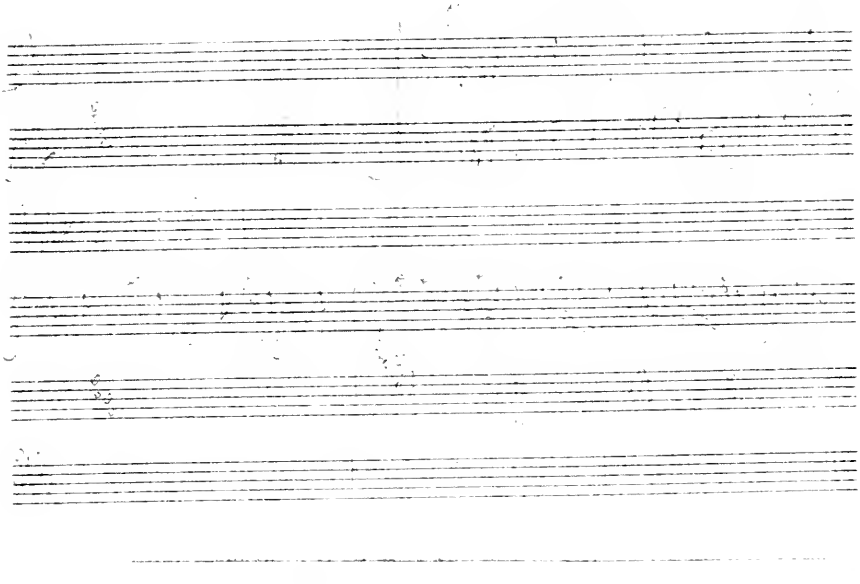
Seite 5: Fortsetzung von Seite 4.

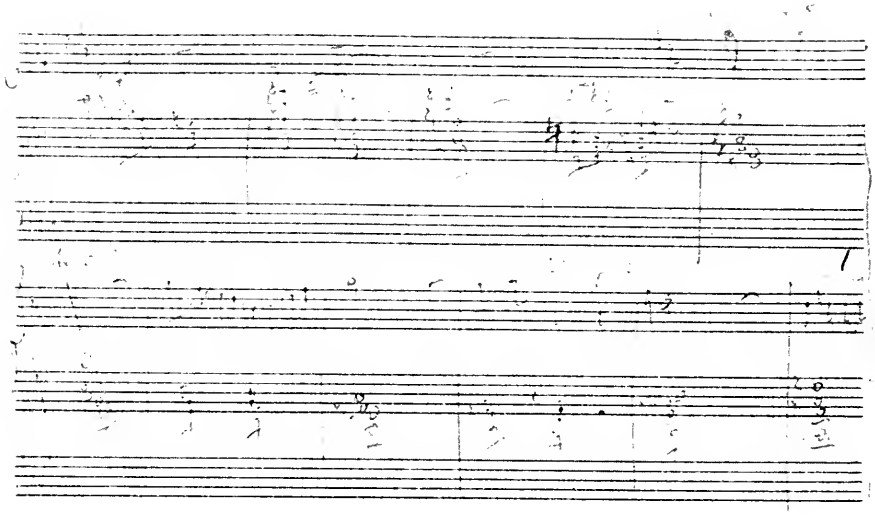


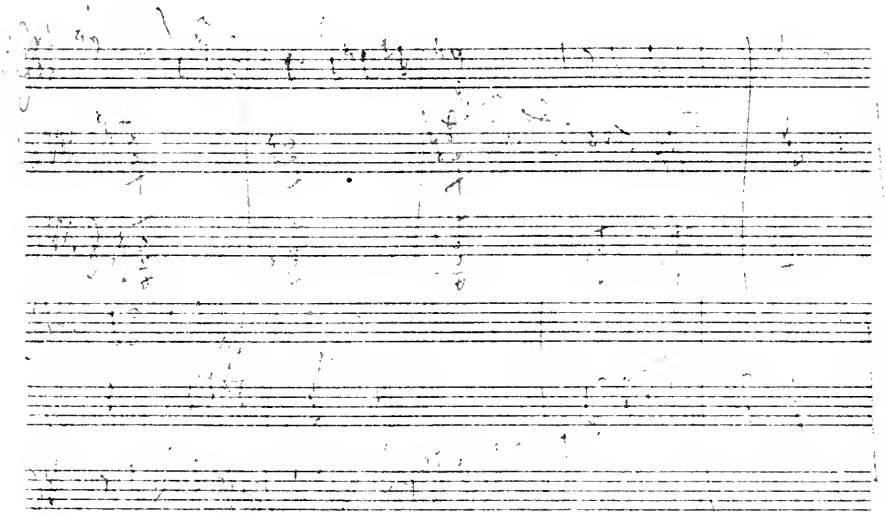
Seite 6: Dritter Entwurf zum ersten Gesang der Kaiserin.
(Motiv der Schattenlosen.)



Seite 3: Aus der ersten Szene.



Seite 4: Zweiter Entwurf zum ersten Gesang der Kaiserin.
(Motiv der Schattenlosen.)

Seite 9: Fortsetzung zu Seite 8.



Seite 10: Aus dem ersten Gesang des Kaisers.

sich das Walten der wahren Mächte des Lebens plötzlich in rätselvollen und doch klaren, in unverstandesmäßigen und doch unmißdeutbaren Stimmen und Bildern dem überwachen, bange und froh Lauschenden und Schauenden offenbart. Aus solchen Stunden ist auch die Musik geflossen, ist zum wundersam dunklen und doch von innen her erhellten, in argen und herrlichen Phantasmagorien funkelnden, von Gleichnissen des Lebens schweren Klangwerden all dieser farbenzarten Visionen geworden und ich stelle mir vor, daß diese Musik dem, der sie geschaffen hat, noch mehr als uns, die sie empfangen, Aufschluß über ihn selbst und über sein Verhältnis zu den Dingen zwischen Himmel und Erde gibt, von denen sich nur ein Musiker etwas träumen lassen kann; daß sie ihn, den skeptischen, den Wirklichkeitsmenschen, den unromantischen Ironiker und Realisten über sich selbst belehrt und ihm die überraschendsten Erkenntnisse beschert. Vor allem die: daß er immer noch „unterwegs" ist, immer noch, auch wenn er es anders glaubt, auf neue Entdeckungen des eigenen Innern und seiner Kunst aus, immer noch kein behaglich Einheimsender am Ziel. Die Musik zur „Frau ohne Schatten" sagt aus, daß er sich nicht mehr so erbittert gegen romantische Schwärmerei, gegen metaphysische Abstraktion in Tönen, gegen Musik gewordene Weltbilder wehren darf — denn hier ist all dies vorhanden und wenn es gegen sein Wissen und seinen Willen war, so zeigt das nur, daß echte Musik stärker ist als Wissen und Willen, und vielleicht auch, daß er sich und sein Wesen vergewaltigt und künstlich gegen das abgeschlossen hatte, was er als Gefahr des Verweichlichenden, Unbestimmten, Ungreifbaren, ja sogar Unredlichen empfinden mochte (begreiflich genug angesichts des Schwindels, der mit all diesen transzendentalen Dingen getrieben wird) und was sich jetzt als ein bisher verborgener Teil seines Selbst entschleiert. Ein Stück Hans der Träumer steckt in jedem deutschen Künstler. Jetzt ruft es auch aus Strauß heraus. Die starke Stunde kommt für jeden, da wird er klug und läßt's aus sich reden. Jetzt erst, da der Mystikerzug auch in diesem klaren „Verstandesmusiker" zutage tritt, ist Strauß ganz er selbst und ist ganz liebenswert.

VIII.

Es ist behauptet worden, daß Strauß in dieser „Frau ohne Schatten" als Musiker kein neues Gesicht zeige, daß er derselbe sei wie im „Rosenkavalier" und der „Ariadne", daß das Werk keine neuen Probleme biete und daß er aus einem Qualitätskomponisten zu einem Quantitätskomponisten geworden sei. Das böse Wort kann ich nicht ganz entkräften; wenn auch nur in dem Sinn, daß hier wirklich, meiner Empfindung nach, zu viel Musik und nicht immer zwingende, unvergeßliche Musik gemacht worden ist — aber doch einzig deshalb, weil auch zu viel Verse und wahrhaftig nicht immer zwingende, sondern zwecklos retardierende, durch Wieder-

holung ermüdende Verse gemacht worden sind; und nichts spricht eindringlicher für die Ehrlichkeit des Musikers Strauß, der es wahrhaftig zuwege brächte, als daß er niemals über Schwächen oder Längen der Dichtung durch besonders fesselnde, „absolut" musizierte Stücke wegschwindelt, sondern daß er derart seiner Sache hingegeben und eins mit ihr ist, daß er eben unabhängig von ihr gar nicht produzieren kann, gelähmt ist, wenn der Dichter die Schwungkraft verliert, redselig, wenn dieser es wird, feurig ungestüm zur Höhe stürmend, wenn das Wort ihn, und sei es nur mit einer Andeutung, zu solcher Höhe weist — und daß all dies durch ihn noch potenziert wird: denn seine Musik vergrößert, bringt alles teleskopisch nah, steigert ins Ungemessene und stimmt auch wieder bis ins Ungemessene herab, sie wirkt nicht nur deutend, erhöhend, entschleiernd und offenbarend, sondern auch vervielfältigend — im positiven und negativen Sinn. Das ist ihr auch hier geschehen: trotz der fabelhaften Gescheitheit, der geistreichen Kunst der Untermalung, der phantasiereichen Meisterschaft plastischer Motivbildung gelingt es ihr nicht, die Wiederholungen im zweiten Akt wettzumachen, und einzelne grandios erfundene und im Klang einfach atemversetzende Stellen vermögen es nicht, darüber wegzutäuschen, daß hier ein Aufwand mit Überflüssigem getrieben wird und daß, ohne dem Ganzen erheblichen Schaden zu tun, die ganze Färberhausszene zwischen den Falknerhausszenen des zweiten Aktes einfach weggelassen werden könnte, vielleicht sogar, ohne auf Köstlichkeiten der Musik verzichten zu müssen. Sonst aber wird nur bewußte Böswilligkeit von bloßer „Quantität" reden können, angesichts einer Qualität der Arbeit, die selbst dem Kenner Straußscher Subtilität und seiner unsäglich feingliedrigen, präzisen und komplizierten Uhrmachergenauigkeit im Konstruktiven seiner beispiellos minutiösen, köstlich organischen Partituren wie ein unglaubwürdiges Wunder erscheint; vor allem aber angehörs einer Qualität der Erfindung, die den Meister auf dem Gipfel seiner immer drängender emportreibenden, in heißen Purpurranken blühend aufschießenden Melodik zeigt. Die eisklare, blaufunkelnde, unheimlich starrende Thematik der Geisterwelt, die riesenschlangengleich aufgeringelten und zufahrenden Motive der Amme, die herrliche Entwicklung von anmutvoll kühler Seelenlosigkeit bis zu beredtester, schmerzlich-inniger Beseeltheit, die der Kaiserin Themen durchlaufen, die musikalische Psychologie in der Darstellung ungut ausschweifender Frauenjugend, verdrängter Liebe, graziös verbuhlter Phantastik und schließlicher wundervoll hinströmender Demut und Reue, wie sie in der Partie der Färberin gestaltet ist, Baraks herrliche Herzenswärme und fromme Einfalt in einer Melodik, wie sie Strauß so menschlich unmittelbar und einfach nie zuvor mit gleicher Kraft, Würde und schlichter Männlichkeit geglückt ist, des Kaisers jugendstolze, kalt blendende Dithyrambik, die sich dann in solch köstlich gelöster, be-

kenntnisfroher, freudig erschauernder Andacht zu großartig aufstrahlender Verkündigung des Unvergänglichen steigert, das nur ein Gleichnis ist, die beklemmend geheimnisvollen, unsäglich rührenden, bang rufenden Gesänge der Ungeborenen, die glashelle, luftige Grazie der Phantomszenen, die erschreckend großartige Fruchtbarkeit des Gesanges, in dem die Amme der jungen Färberin den Verrat und Verkauf ihrer Mutterschaft in teuflisch verführender Überredungskraft einbläst, die zauberhaft glitzernden, gleich Stimmen aus „Tausend und einer Nacht" tönenden Märchenlieder der phantastischen Dienerinnen — all das ist Musik ersten Ranges, ist von einem Klangbildner hoher Meisterart erdacht und glanzvoll gestaltet, persönlich, erstmalig, echtester Strauß und doch mit keinem seiner anderen Werke zu verwechseln. Und wiegt die wenigen Stellen mühelos auf, in denen Strauß es sich leichter als sonst zu machen scheint und in denen manches allzu billig wirkt. Aber auch diese Stellen werden schließlich zu feurigem Glanze erhöht und um so leuchtender hebt sich alles andere von ihnen ab. Der dritte Akt vollends, in seinem Verein wundervollster leidverklärter Menschenlaute und überwältigender, ganz und gar verzauberter Tonträume in der Darstellung märchenbunter Phantasien, gehört zum Schönsten unter all dem Unvergeßlichen, das wir diesem verschwenderischsten Spender hinreißendster Musik, den wir heute haben, als Gabe und Besitzeszuwachs schulden.

Und: keine neuen Probleme biete diese Musik? Selbst wenn dem so wäre, könnte kein Vorwurf und keine Begründung eines Mangels daraus konstruiert werden: die „alten" Probleme der Straußschen Kunst reichen noch für ein paar Werke aus und man sieht aus dieser Forderung der Ungenügsamen und Abwechslungslustigen, wie sehr der Meister, im Gegensatz zu sehr großen Tondichtern, die, wie Bruckner, immer die gleichen blieben, uns von jeher verwöhnt hat. (Freilich haben es die Komponisten, denen der Schubert-Zug zu eigen ist, leichter als die mit dem Mozart-Zug.) Aber Strauß fühlt sich gar nicht am Ziel, hat noch niemals bloße Wiederholung gebracht, ist keiner, der sich's in Ruhe wohl sein läßt. Auch hier nicht. Wer diese Partitur betrachtet, wird, bei höchster Steigerung eines durchaus singulären und subjektiven, aber immer noch zu neuen Vollkommenheiten ausgebildeten technischen Verfahrens, schon im optischen Bild die von allen früheren verschiedene Art der Klangmischung, der instrumentalen Kräfteverhältnisse und eine unendlich sublimierte Kunst der Farbengebung ersehen; mit diesem grandiosen Orchesterapparat wird eine Intimität sondergleichen erreicht, die Szenen der Geisterwelt vor allem, die in ihrer schimmernden Transparenz fast ganz auf Baßinstrumente verzichten, in ihrem Kammerstil von unerhörter Leuchtkraft sind und durch die Verwendung ungeahnter koloristischer Mittel, der Glasharmonika,

chinesischer Gongs, grauenvoll eindringlicher Posaunentremoli, eines mit höchster Intuition dem Klang der Orgel, der Celesta, den seltsamsten Holzbläserverbindungen vereinten Schlagwerks in raffiniertester Behandlung Wirkungen haben, die ebenso das Resultat genialer Eingebung sind wie nur irgend eine der Melodik. Was Strauß hier erfindet, ist in der Delikatesse der Abtönung, der alchimistischen Goldmacherkunst im Erschimmernmachen des Gewöhnlichsten und gar im Erwecken des Zauberglanzes all dieser Wunderreiche, in der fast unbegreiflichen Sicherheit, mit der seine Meisterhand das noch Unerprobte aus innerem Hören heraus in seine Zeichen projiziert, ohne Fehlgriff ein Mirakel des Klanges nach dem andern aus dem Nichts ruft, in der unerschöpflichen Phantasie, die immer wieder Neues und immer noch Verführerischeres als zuvor findet, bewundernswert als Inspiration und als Arbeit ohnegleichen. Ebenso bewundernswert aber die Logik, mit der er das System der Tonsymbole ausgebaut hat und dadurch, daß er die „Leitmotive" jetzt auch der Gesangsstimme eingliedert und diese Themen aus dem Orchestralen ins Vokale greifen läßt, zum erstenmal die vollkommene Synthese des Symphonischen und Dramatischen erreicht hat: jetzt ist der wirkliche Verein von symphonischer Dichtung, szenisch-musikalischem Aufbau und gesanglich-melodischer Stimmeneingliederung da. Sekundärer Dinge, wie des völligen Fehlens der in früheren Straußschen Werken oft auffälligen realistischen Tonminiaturen im Untermalen des einzelnen Worts oder der Durchbildung der Ensembles, die aus der noch in der „Ariadne" vorherrschenden, aus der charakteristischen, im Wesen jeder Figur gehaltenen Einzelstimme resultierenden Polyphonie jetzt zu einer mehr aus musikalischen als aus dramatisch-psychologischen Forderungen heraus gestalteten Vielstimmigkeit gelangen (ohne dabei die wesenvollen Akzente im Ausdruck der Besonderheit jedes Singenden zu vermeiden), oder der immer eindeutiger einprägsamen, immer knapper geschürzten, oft in drei, vier Tönen ein unwiderlegliches Symbol hinstellenden Themenbildung sei hier nur andeutende Erwähnung getan.

Nein, es wird auch diesmal noch nicht gehen, Strauß als einen hinzustellen, der „fertig" ist, der ausruht, musikalische Kupons schneidet und künstlerisch von seinen Zinsen lebt oder gar sein Kapital angreift. (Um in der den lieben Zeitgenossen verständlichsten Sprache zu reden.) Vorläufig ist er noch daran, dieses Kapital, das mehr das unsere als das seine ist, zu mehren; vorläufig zeigt er noch in jeder Schöpfung, und in dieser reichen, meisterlichen, kostbar wählerischen und in neue Traumwelten schweifenden deutlich wie nur in irgend einer, daß er ist, was er war: ein Einzigartiger, der sich in allen Wandlungen treu bleibt; ein fortwährend Gewandelter, der in jeder Äußerung er selbst und einzigartig bleibt.

Ob bei alledem jene recht behalten werden, die aus der Phantastik und der Ethik dieser Märchendichtung und Märchenmusik den transzendentalen Zug stärker als zuvor bei Strauß spüren — den ich in der Deutschen Motette und ihrem wundersamen Abendglühen am intensivsten und entrückendsten empfinde — und vor allem jene, die jetzt eine immer deutlichere und ja gewiß der Reife des Alternden gemäßere Neigung zum Metaphysischen von ihm erwarten, erhoffen? Ich weiß doch nicht recht. Ich weiß vor allem nicht, ob es so sehnlich zu wünschen wäre: er ist so ganz, wie er nun einmal ist, seinem Wesen nach allem Abstrakten und Grübelnden so durchaus fern, daß es fraglich bliebe, ob sein Eigenstes dadurch nicht angetastet würde und ob solche Störung seiner Wesenseinheit nicht zu teuer bezahlt wäre. Aber dies sind schließlich Mutmaßungen: er bliebe ja doch, der er ist, auch wenn er plötzlich als Mormone erwachte. Ich glaube aber gar nicht, daß man seine Stofflichkeiten allzusehr mit ihm identifizieren darf, daß die Tendenz zum Übersinnlichen, die man in seinen letzten Werken eher als in seinen früheren entdecken konnte, mit seinem eigenen Seelenzustand und mit seinem inneren Verlangen etwas zu schaffen hat: sie ist dramatischer Vorwurf, sonst nichts, und er gestaltet diesen Vorwurf ebenso, wie er das Urzeitliche der Elektra, die Melancholien der Fürstin Bichette, die Lebensmaskeraden der Ariadne gestaltet hat. Daß man bei alledem einen so unmittelbaren Anteil seines Selbst vermutet, ist das schönste Zeichen für die explosive Kraft, die flammensprühende Hitze seiner ungestüm drängenden Musik, deren Siedetemperatur zu solcher Meinung verführt. Aber ich meine, daß die geistigen Bereiche der „Frau ohne Schatten" dem Tondichter nicht Heimat, ja kaum ein Vorgelände bedeuten, von dem aus weite Wege auf noch höhere Gipfel führen; er war in ihnen zu Gast wie in all den andern, in denen er die Urbilder seiner Gestalten gefunden hat — und vermutlich einer, der auf Nimmerwiederkehr geschieden ist, weil das Schonbetretene ihn nicht mehr reizt. Ich glaube so wenig wie bei irgend einem seiner anderen Tondramen mit Ausnahme des „Guntram", daß die „Frau ohne Schatten" den Ausdruck einer Gesinnung und daß sie ein Bekenntnis bedeutet. Ihr Stoffliches war Anlaß zu dramatischer Formung und zu Musik und wieder Musik — das ist alles. Und es kann sein, daß Strauß uns morgen mit einem Lustspiel von äußerster Realität überrascht.

Und doch: eine Gesinnung drückt dieses Werk aus. Die Gesinnung eines Musikers, der seine Kunst immer selbstherrlicher entfaltet. Der Musiker wird in Strauß immer stärker und drängt alles andre zurück. Er verzichtet auf keines der Mittel, die er gewonnen hat; aber er nutzt sie anders, weniger auf Einzelbildungen ausgehend, vielfältiger als je in den symphonisch-thematischen, farbenfunkelnden Gespinsten, breiter und großartiger

als je auf Geschlossenheit, auf gegliederte, weitausschwingende, von lohender Melodik überwehte Gesang- und Orchesterstücke innerhalb des Ganzen bedacht: der ganze dritte Akt ist beinahe konzertant in dem Hinströmen langgestreckter ein- und mehrstimmiger Gesänge, mehr Zyklorama in Tönen als Drama, Kantate mit lebenden Bildern — aber von einer Herrlichkeit, einer Meisterschaft im Gegensatzbilden der düster gewaltigen Geisterweltsymphonik und der befreiten, sphärenhellen, verzückt schwebenden Gesänge der erlösten Menschen, die alles Undramatische vergessen macht. Niemals zuvor war Richard Strauß so ganz Musiker wie hier; niemals zuvor hat er seine Sendung als Dramatiker so rein erfüllt.

Dies ist diese Sendung: über Wagner hinaus- und um ihn herumzukommen. Zu einem Stil der Oper, der die Einmaligkeit des Festspielgedankens ausscheidet und doch die Stunde festlich erhöht. Der den sinnlosen Schein der Opernwelt durch sinnvolles Sein ersetzt und ihr doch ihr Wesen läßt, wenn auch aus dem Effektwerk zur Geistigkeit und Menschlichkeit des Kunstwerks gesteigert: das Wesen des schönen Spiels, der Erheiterung der Sinne, der Freuden für Auge und Ohr. Das Symbolische, das Wagner als den Urgrund der Musik gefordert hat, bleibt bestehen; aber das Kultmäßige, die Gralsweihe, das seltene Erlebnis weicht einem frohen Maskenwesen, das die Kunst dem Alltagsleben wieder näher bringt, ohne sie zu erniedrigen. Die dramatische Musik wahrt ihre Gesetze; aber wir kommen den Zeiten wieder näher, in denen die Kunst nicht nur eine sittliche, sondern auch eine freudenerhöhende Mission hatte. Die Unkunst der alten Oper ist der Kunst gewichen; die Musik ist nicht mehr Dienerin, sondern wieder Herrin geworden, ohne den dramatischen Sinn zu schmälern, ohne die Unsinnigkeiten früherer Zeiten heraufzubeschwören: in einer Überwirklichkeit des Lebens, in der die Wahrheit wohnt. Es ist Rückkehr und Fortschritt zugleich; die Spirale der Entwicklung ist wieder an den Punkt gelangt, von dem Wagner ausging — aber auf turmhoher Warte. Der Ausblick, den der Riesenblock des Wagner-Werkes verrammelt hatte, ist wieder frei.

NACHSPIEL UND AUSKLANG

Die höchste Befriedigung und das Gelingen ist nur in der Hingabe und in der Mitwirkung an der irdischen wirklichen Menschlichkeit zu finden.

Gottfried Keller

Das ist das Werk, mit dem uns der jetzt Sechsundfünfzigjährige beschenkt, das der Weg, den er durchmessen hat. Dieser Weg ist wundervoll; nicht nur, weil er vom Ererbten über alle Verwegenheiten neuer Abenteuer zu einer neuen Schönheit geführt hat, sondern weil nichts auf diesem Wege verlorengegangen, alles fruchtbar geworden ist. Und dieses Werk ist in seiner Gesamtheit wundervoll; nicht nur, weil jedes Einzelne für sich lebt, als Erscheinung für sich, nie als bloße Wiederholung, nie als mechanisches Resultat einer Manier, die, wenn sie sich zu zeigen drohte, dann hinterher als das Suchen und Versuchen eines erst noch besonders anzuwendenden, im Größeren zu erprobenden Stils erkannt und niemals starr und automatisch festgehalten, immer gleich wieder, einem Neuen zuliebe, verabschiedet worden ist. Sondern vor allem wundervoll in seinem Reichtum, seiner Lebensfülle und Lebensbejahung; in der großen Persönlichkeit, die es ausdrückt, in dem Feuerglanz, dem Farbenlodern und der hellen Geistigkeit seiner Tonsprache. Und in seiner Wirkung auf die Gegenwart und Zukunft. Er hat Türen ins Freie gesprengt, hat Ketten gelöst, Verbotenes zu erlaubter Gesetzmäßigkeit gebracht und doch nirgends der bloßen Willkür gehorcht. Nicht im Nachbeten und Wiederkäuen, einzig im „Vorbeten", das Erbe erwerbend, um es zu besitzen, nicht bloß zu verwalten, im Grenzenerweitern, nicht im Grenzeneinreißen liegt sein Ruhm. Die Musik des 20. Jahrhunderts hätte ein anderes Gepräge und geringere Möglichkeiten, und es wäre weniger Lebensfreude, Glück und Mut zum Dasein in der Welt, wenn Richard Strauß nicht gelebt hätte. Stolzeres kann man von keinem Künstler sagen.

Durch welche Mittel seiner Kunst er all das im einzelnen vermocht hat, wie seine besonderen Schöpfungen sich in das Gesamtbild dieses Lebenswerkes einfügen und welcher Art die Physiognomie jedes dieser Werke ist, hoffe ich in den vorhergehenden Blättern gezeigt zu haben. Und vielleicht noch ein Mehr: wie reich und stark diese künstlerische Persönlichkeit ist, die so verschwenderisch Anregungen ausstreut, daß bei dem Versuch, sie ganz darzustellen, nicht nur die wichtigsten Probleme der modernen Musik, sondern auch solche des Lebens zur Auseinandersetzung kommen müssen: Strauß ist, wie jeder große Mensch und Künstler, ein Anlaß zur Revision der Begriffe, zum Rechenschaftablegen vor sich selbst, zu erneuter Frage und Antwort an die Kunst und das Leben. Ich habe mich um solche Fragen nicht herumgedrückt und bin den Antworten, wo ich sie wußte oder zu wissen glaubte, nicht ausgewichen. Trotzdem bin ich

manches schuldig geblieben; ich weiß es wohl. Manches Werk des Meisters ist gar nicht erwähnt, manches andere flüchtig beiseitegeschoben worden; immer aber nur solche, die — wie die schmucken Militärmärsche oder manche Lieder — mir nichts zu sagen hatten, die meinem Erlebnis „Richard Strauß", zu dem ich Gleichgesinnte hinführen will, nichts Bereicherndes gegeben haben; und so wenig ich Andersfühlende von solchen Stücken fortscheuchen möchte — meine Leser und ich haben mit ihnen nichts zu schaffen, so wenig beinahe wie der Tondichter selber (fürcht' ich), als er sie schrieb, mehr zum eigenen Amüsement und zur Erprobung seiner gelenkigen Kräfte als aus wahrhaftem Antrieb. Ihrer sind übrigens so verschwindend wenige, daß ich kein allzu schlechtes Gewissen habe, wenn ich nichts oder nur weniges von ihnen zu sagen weiß. Schlimmer steht es vielleicht mit meinem allzu flüchtigen Verweilen bei dem Schriftsteller Strauß, der sich zwar nur selten, dann aber immer in schlagender, kluger und tapferer Weise geäußert hat; in kleinen Aufsätzen über Probleme des musikalischen Fortschritts, über Dramaturgisches, über Kritik und über aktuelle Fragen der Kunst. Die beiden offenen Briefe, in denen er mannhaft, rücksichtslos, mit herrlich unbesonnenem Mut seiner Anschauung in der Parsifal-Frage und in der der deutschen Orchester Ausdruck gegeben hat, sind im ersten Teil dieses Buchs erwähnt worden; ebenso seine instruktive, ebenso bescheidene als meisterliche Ergänzung und Einleitung von Berlioz' Harmonielehre, die auch jetzt für den modernen Musiker eine Fundgrube der Belehrung ist — soweit derlei sich lernen läßt. Erobern muß sich jeder sein Handwerkszeug selber; aber Strauß hilft ihm Zeit ersparen, unsinnigen Experimenten ausweichen und keiner unpraktischen Phantasterei und Unsachlichkeit zu verfallen. Hier wäre auch die stilvolle, unvordringliche und kongeniale Bearbeitung von Glucks tauridischer Iphigenie zu erwähnen, die er für Weimar eingerichtet hat, in jenen Jahren, in denen er in dem kleinen Hoftheater zeigte, wie man auch mit kargen Mitteln Feste der Bühne feiern kann. Ist es wirklich nur die Ungunst der Zeit, daß Strauß Ähnliches nicht mehr gezeigt hat, daß man ihn in seiner Wiener Opernführung zu wenig spürt und daß er selbst während der Abende, an denen er Unvergeßliches als Dirigent vollbringt, so vergeßlich gegen die Forderungen der Szene ist? Sollte er wirklich ein anderer geworden sein?

Ich glaube es nicht. Und werde es nicht glauben, ehe auch sein Schaffen, dieses unwiderlegliche, unbestechliche Spiegelbild seines wahren Wesens, jene saturierte Kühle zeigt, die man ihm nachsagt. Wenn er gleichsam geheim lebt, der Welt abhanden gekommen ist, auch wenn er mitten in ihrem Lärm steht, auf Führerschaft verzichtet und die Energien, die er einst im Fördern anderer und im Durchkämpfen eigener Schöpfungen verbraucht hat, lieber für seine Arbeit aufspart, so ist das angesichts des Undanks und

des Mißverstehens, die er auf Schritt und Tritt geerntet hat, nicht unverständlich — und selbst dies dürfte eine vorübergehende Phase sein: auf die Dauer kann sich sein rastloser Geist, sein ungeduldig vorwärtsdrängendes Wesen in der Ruhe nicht wohl fühlen. Daß er das Recht zur Ruhe hätte wie kaum ein anderer, sagt ein Blick auf die ungeheure Arbeitsleistung dieses Lebens, die ihn — und mag er von jetzt an nichts mehr oder nur Fragwürdiges schaffen — heute schon dorthin versetzt hat, wo die ganz Großen seiner Kunst stehen: er ist heute schon ein „alter Meister". Ein Klassiker, wenn das Wort nicht nur auf majestätisch formvolle Starrheit, sondern auf Vollkommenheit in lebendigbleibenden Werken geht. Daß er trotz alledem imstande ist, mit etwas ganz „Unklassischem" zu kommen und vor allem, schon mit dem Opernlustspiel, das er vorläufig noch geheimhält, all jene ad absurdum zu führen, die ihn gerne schon in der Walhalla beisetzen möchten, ist eine Sache für sich. Das Unerwartete ist bei ihm stets wieder zum Ereignis geworden.

Er ist heute schon ein „alter Meister" und die Gegenwart gehört ihm. Ob auch die Zukunft? Er ist einmal, in jeder Beziehung zu Unrecht, mit Hans Makart verglichen worden, dessen glühender Farbenrausch eine ganze Generation in Trunkenheit versetzt hat und dessen Ruhm jetzt, da diese Farben verdunkelt, ihr Firnis gesprungen und nur die Leere des Stofflich-Allegorischen übriggeblieben ist, schon der Vergangenheit angehört. Ich glaube nicht, daß der Farbenrausch der Straußschen Partituren jemals verblassen kann; daß dieses Brennen und Leuchten sogar auf überreizte Sinne jemals matt und schwächlich wirken könne. Aber fast möchte ich es wünschen, damit einmal das alberne Wort vom bloßen „Orchesterzauberer" aus der Welt geschafft würde und damit man einmal entdecken möge, was übrig bliebe, wenn dieses Kolorit ausgelöscht oder auch nur abgeblaßt wäre: eine ungeheuere Lebendigkeit in Tönen trotz alledem, eine immense Fülle und Ergiebigkeit des thematischen und melodischen Einfalls, eine überwältigende, niet- und nagelfeste konstruktive Meisterschaft und Schönheit des Tektonischen — die Polychromie des Klanglichen ist nur ein sekundäres Element neben all diesen Altmeisterwerten. Hat man an all dem vorbeigehört? Man möchte es beinahe glauben. Und schon deshalb bin ich davon überzeugt, daß erst die Zukunft die rechte hohe Wertung des Meisters Richard Strauß finden wird. Denn gewiß: die Gegenwart gehört ihm; aber er hat der Gegenwart nicht gehört. Man hat über allem Erstaunlichen der technischen Bravour (die aber gar nicht „virtuos" ist, sondern der vollkommene und in diesem Sinn einfachste Ausdruck des innerlich Geschauten), über der Verblüffung, die dieses unbefangene Erobern des bisher Verpönten, der harmonische und koloristische Siegeszug eines seiner Sache Sicheren erweckte, der wirklich nie das Fürchten vor dem Regelgefängnis und den Konventionstorturen gelernt hat, über allem,

was sich an Sensation an dieses Leben und Schaffen geknüpft hat, offenbar ganz vergessen, ihm zuzuhören: gleich jenem Jüngling bei der „Salome", von dem ich erzählte, haben sie die Musik nicht „bemerkt". Erst wenn die Sensation, die Bewunderung des „Komplizierten", die Spannung vor den Todessprüngen des Technikers gewichen sein wird, kann seine Zeit wirklich kommen, wenn seine Leistung nicht mehr als die eines fabelhaften Akrobaten der Musik gelten, wenn man diese Musik selber „bemerken" und dann plötzlich entdecken wird, um wie viel reicher man durch ihn geworden ist.

Aber Prophezeien ist müßig, so lange die rechte Distanz fehlt. Mag sein, daß sich die Nachwelt über uns wundern wird, die dieser Weltmusik, diesem entgötterten, ganz vermenschlichten Triumphlied des Irdischen folgen konnten. Dann wäre Strauß wirklich der letzte einer Musikergeneration der Barocke, dessen subjektive Lebendigkeit, dessen heißes, drängendes, glanzvoll üppiges Entfalten in einem wahren Tumult der Töne das Generelle verdeckt hat, dessen Lust am Handwerk, manchmal auch am Überladen des Stils, am Nichtgenugtunkönnen im Verknüpfen der gedanklichen Elemente und am Verbergen der innersten, frömmsten Gefühle in scheinbaren Spielereien des Metiers, im reichen Faltenwurf und den quellenden, wechselnden Formen des Symphonisch-Thematischen ganz unromantisch wirkt, aber dem der große Zug fehlt, das Suchen nach der Wahrheit, das Metaphysische mit einem Wort, wie es Beethoven, Bach, Wagner, Mahler eigen war, und dessen spezifische Erfindungskraft diesen Mangel kaum zu ersetzen vermag. Und dann müßten wir Armen, die ihm als dem siegreichen Herold des Lebendigen so stürmisch begeistert gefolgt sind, uns doch sehr schämen — wenn wir nicht glücklicherweise nicht mehr dabei wären.

Aber: ich glaube nicht daran. Ich glaube, daß das rechte Verstehen für Richard Strauß erst kommt, daß sein Ruhm bei den Gleichzeitigen ein seltsames Mißverständnis, eine Folge von Begleiterscheinungen ist, die mit seinem eigentlichen Wesen und seiner Musik nichts zu schaffen haben. Erfreulich, daß es gekommen ist; erfreulich, daß einmal ein Meister in seiner Größe (wenn auch, wie gesagt, kaum in seiner wahren Wesenheit) von den Mitlebenden empfunden und gefeiert worden ist, daß man von ihm — man hat mir's oft vorgeworfen — so spricht, als wäre er schon ein „toter Klassiker"; da ja der Lebende immer nur geschmäht oder bestenfalls mit Herablassung geduldet wird, statt daß die Ehrfurcht vor einem Großen, der mitten unter uns ist, auch bei den Ehrfurchtlosen entzündet würde. Ob die Nachwelt eigentlich immer das rechte Urteil fällt, ob sie, die ja nicht viel anders zusammengesetzt sein dürfte als die werte Mitwelt, liebevoller, verstehender und gerechter ist, mag wohl eine fragliche

Sache sein und ich muß gestehen, daß wenige Dinge mir gleichgültiger sind: nur das Heute gilt, nur was den Augenblick erhöht, hat Wert. Und als solcher Erhöher ist Richard Strauß verehrungswürdig wie kaum einer. Er und Gustav Mahler, mit dessen Wesen und Werk ich, je älter ich werde, in immer innigerer Liebe eins werde, verwurzelt, verwachsen, das mir immer mehr, immer sicherer Ziel der Sehnsuchtsfragen, Ruhen im Lebenssinn, Musik der Seele bedeutet — Strauß und Mahler bleiben mir (und vielen Hunderten mit mir) Führer zum Hohen, Wegweiser des Lebens, Bereicherer des Weltbildes und große Meister der Musik, die letzten der erlesenen Reihe der Mozart und Beethoven, Schubert und Schumann, Brahms und Wagner. Die nämlich auch einmal gelebt haben, „Zeitgenossen" waren und also noch nicht unsterblichkeitsfähig: erst der Tod ernennt zum Klassiker. Einmal, ein einziges Mal, soll es auch das Leben; vielleicht nie zuvor mit größerem Recht als bei Richard Strauß, diesem Freudenmeister des Daseins, über dessen Werkstatt geschrieben stehen könnte: „Vivos voco!" Mahler hat unser Bedürfnis nach Gläubigkeit wachgerufen und zugleich mit verheißungsvoller Antwort beschwichtigt; und selbst er hat zuletzt kein schöneres Segenswort gewußt als das, mit dem er die „liebe Erde" grüßte, der von je des Meisters Strauß Hochgesang gegolten hat. Seiner Generation hat Richard Strauß Wundervolles gebracht: eine neue Musik und eine neue Art der Geistigkeit — das freut uns alle Tage, die uns beschieden sind. Ginge alles Heutige verloren: in den Tönen von Strauß stünde diese ganze Zeit neu auf. Er ist ein richtiger Mensch und hat richtige Musik gemacht. Was immer Spätere zu ihm sagen mögen, ist daneben unwesentlich. Ihm selbst wohl auch. Denn auch darin könnte seine unbeirrbare Sachlichkeit den Mitlebenden das rechte Vorbild und Beispiel sein: in angespannter bester Kraft, mit gutem Gewissen die beste Arbeit zu leisten und auf alles andere zu pfeifen. Mahler hat uns Lust zum Träumen und Mut zum Sterben gegeben; Strauß Lust zum Wachen und Mut zum Leben. Und nichts ist uns in diesen wirren und argen Jahren nötiger geworden.

Uns aus ihnen herauszuführen, uns, so wie Wagner uns zum Gefühl des heimatlich Deutschen, der reinen Volkskraft, der menschlich hohen Gesinnung und zum Haß gegen jedes Alberichwesen gebracht hat, wieder zu freier Menschenwürde, zum Gefühl des europäisch Geistigen, zur Wahrheit der Seele und der Musik zu bringen und uns gegen alle Feindseligkeiten der Gegenwart und Zukunft zu stählen, ist kaum eine gleich stark und widerstandsfroh als dieses Hohelied des Diesseits. Andre haben andre Altarbrände entzündet und wir bringen gern und andachtsvoll unser Opfer bei ihnen dar. Aber dieser bedeutet nicht Verheißung, sondern Erfüllung.

Nicht nur in musikalischer Beziehung, auch in ethischer wird die Kunst des Meisters Richard Strauß erst recht erkannt werden müssen.
Diese Wirksamkeit ins Leben hinaus, ins Weite und Hohe, in ihrer glückbringenden Tonsprache und ihrer glückbringenden Botschaft bedeutet die wahrhafte Lebendigkeit, die wahrhafte Unsterblichkeit jedes großen Tondichters — und vielleicht jedes großen Künstlers.
Diese Wirksamkeit steht der Straußschen Musik erst bevor.

Beendet in M a y r h o f e n im Zillertal, am 14. August 1920.

ANHANG

BIOGRAPHISCHE TABELLE

1864—1885 MÜNCHENER JUGENDZEIT

11. Juni 1864	Geburt Richard Strauß' zu München, Neuhauserstraße 11.
1868	Beginn des Klavierunterrichts bei Aug. Tombo.
Ab 1870	Einsetzen einer regen Kompositionstätigkeit.
1871	Beginn des Violinunterrichts bei Benno Walter.
1874—1882	Besuch des kgl. Ludwigsgymnasiums.
Seit 1875	Klavierunterricht bei Niest.
1878	Er stellt eine von ihm unternommene schwierige Bergpartie scherzweise auf dem Klavier dar.
1875—1881	Studium der gesamten Musiktheorie bei Hofkapellmeister F. W. Meyer.
1876	Festmarsch in Es-Dur op. 1 für Orchester komponiert.
Mai 1879	Erstes öffentliches Musizieren am Ludwigsgymnasium (Aufführung des Beethovenschen Trios op. 11).
Mai 1880	Vollendung der Symphonie in D-Moll.
Winter 1880/81	Komposition der fünf Klavierstücke op. 3 und der Konzert-Ouvertüre op. 4 C-Moll. Vollendung der Klaviersonate H-Moll op. 5. Komposition der Serenade für Blasinstrumente op. 7.
14. März 1881	Uraufführung des Streichquartetts op. 2 durch Benno Walter im Museumssaal.
30. März 1881	Uraufführung der D-Moll-Symphonie durch Levi im Konzert der Musikalischen Akademie.
Juni 1881	Die Partitur des Festmarsches op. 1 erscheint.
September 1881	Das Streichquartett op. 2 erscheint im Verlag von Joseph Aibl (München).
November 1881	Drucklegung der Bläserserenade op. 7.
August 1882	Beendigung der Gymnasialstudien.
Seit Herbst 1882	Besuch von Vorlesungen an der Universität. (Philosophie bei v. Prantl, Ästhetik bei Carrière, Kulturgeschichte bei Riehl, Shakespeare bei Muncker, Schopenhauer bei Jodl.)
1882—1883 und April 1884 bis September 1885	Strauß betätigt sich in dem von seinem Vater geleiteten Orchesterverein „Wilde Gungl" an der ersten Violine.
November 1882	Franz Wüllner dirigiert an einem Übungsabend des Tonkünstlervereins zu Dresden die Bläserserenade.
Dezember 1882	Reise mit Benno Walter nach Wien.
Winter 1882/83	Komposition der Violoncellsonate op. 6. Vollendung des Violinkonzerts op. 8 und des Waldhornkonzerts op. 11. Komposition der Stimmungsbilder für Klavier op. 9. Erstmalige Veröffentlichung von Liedern (acht Gedichte aus Hermann Gilms „Letzte Blätter") op. 10.

Winter 1883/84	Aufenthalt in Berlin. Verkehr mit Reinhold Begas, Anton v. Werner, Adolf Menzel. Uraufführung der Konzertouvertüre durch Levi in München.
1884	Komposition der Bläsersuite, der F-Moll-Symphonie op. 12, von „Wanderers Sturmlied" op. 14. Vollendung des Klavierquartetts C-Moll op. 13. Strauß lernt Bülow kennen.
18. November 1884	Strauß dirigiert ohne Probe im Münchener Odeon seine Bläsersuite mit dem Meininger Orchester.
13. Dezember 1884	Aufführung der F-Moll-Symphonie in New York durch Theodor Thomas.
13. Jänner 1885	Aufführung der F-Moll-Symphonie durch Franz Wüllner im Kölner Gürzenich-Konzert.
Herbst 1885	Ernennung Strauß' zum herzoglichen Hofmusikdirektor in Meiningen.

Oktober 1885 bis April 1886 — MEININGEN

1. Oktober 1885	Antritt der Stellung in Meiningen.
Oktober bis Mitte November 1885	Strauß wohnt täglich den Proben des Orchesters unter Bülow bei. Bekanntschaft mit Alexander Ritter. Komposition der Burleske für Klavier und Orchester.
18. Oktober 1885	Strauß spielt in einem Nachmittagskonzert das Mozartsche C-Moll-Konzert und dirigiert seine Symphonie.
November 1885	Rücktritt Bülows. Strauß übernimmt allein die Leitung der Hofkapelle.
1. April 1886	Letzte Probe Strauß' mit dem Hoforchester. Zuhörerlose Aufführung von Bülows Tondichtung „Nirwana".
2. April 1886	Der Herzog verleiht Strauß das Verdienstkreuz für Kunst und Wissenschaft.
10. April 1886	Strauß verläßt Meiningen. Kurzer Aufenthalt in München. Unterzeichnung des Vertrages mit dem Intendanten v. Perfall. Antritt der italienischen Reise, auf der die ersten Entwürfe zur „Italienischen Phantasie" entstehen.

Herbst 1886—1889 — ERSTE ANSTELLUNG IN MÜNCHEN

1886/87	Erste Bearbeitung des „Macbeth".
2. März 1887	Uraufführung der „Italienischen Phantasie" unter Strauß' Leitung im ersten Abonnementkonzert des Hoforchesters.
8. März 1887	Uraufführung von „Wanderers Sturmlied" unter Strauß' Leitung im Kölner Gürzenich-Konzert.
August 1887	Aufenthalt in Feldafing. Studium mit Pauline de Ahna.
Oktober 1887	Aufführung der F-Moll-Symphonie im Leipziger Gewandhaus.
Sommer 1887	Komposition der Violinsonate op. 18.
Dezember 1887	Zweimalige Aufführung der Symphonie unter Strauß' Leitung in Mailand.
Winter 1887/88	Komposition des „Don Juan" op. 20 und der „Schlichten Weisen" op. 21.

Jänner 1888	Strauß dirigiert in Köln die „Italienische Phantasie“.
Mai 1888	Reise nach dem Gardasee, nach Verona, Venedig, Padua und Bologna.
Sommer 1889	Strauß ist bei den Proben in Bayreuth als „musikalische Assistenz“ beschäftigt.

Oktober 1889 bis Juni 1894 — WEIMAR

11. November 1889	Uraufführung des „Don Juan“ unter Strauß' Leitung.
18. November 1889	Vollendung der Partitur von „Tod und Verklärung“ op. 24.
20. Februar 1890	Aufführung des „Lohengrin“ unter Strauß' Leitung. Bearbeitung der Gluckschen „Iphigenie auf Tauris“.
21. Juni 1890	Uraufführung von „Tod und Verklärung“ (unter Strauß' Leitung) und der Burleske (gespielt von d'Albert) beim Tonkünstlerfest in Eisenach.
13. Oktober 1890	Uraufführung des „Macbeth“.
Anfang Mai 1891	Strauß erkrankt ernstlich an einer Lungenentzündung.
Anfang Juni 1891	Strauß erkrankt an einer schweren Rippenfellentzündung.
November 1892 bis Juni 1893	Reise nach Griechenland, Ägypten und Italien. Arbeit am „Guntram“.
20. Jänner 1894	Strauß sieht Bülow zum letzten Mal.
12. Februar 1894	Bülow gestorben.
12. Mai 1894	Uraufführung des „Guntram“ unter Strauß' Leitung zu Weimar. Verlobung mit Pauline de Ahna.
Sommer 1894	Strauß leitet die ersten Bayreuther „Tannhäuser“-Vorstellungen. Pauline de Ahna als Elisabeth.
1893/94	Komposition der „Vier Lieder“ op. 27.

Oktober 1894 bis Oktober 1898 — ZWEITE MÜNCHENER STELLUNG

1894—1896	Strauß leitet das Hoforchester in den „Konzerten der Musikalischen Akademie“.
1894/95	Strauß leitet als Nachfolger Bülows die Konzerte des Philharmonischen Orchesters in Berlin.
6. Mai 1895	Vollendung des „Till Eulenspiegel“ op. 28.
5. November 1895	Uraufführung des „Till Eulenspiegel“ im Kölner Gürzenich-Konzert unter Wüllner.
16. November 1895	Aufführung des „Guntram“ in München.
24. August 1896	Vollendung des „Zarathustra“ op. 30.
27. November 1896	Uraufführung des „Zarathustra“ unter Strauß im Konzert der Frankfurter Museumsgesellschaft.
7. Mai 1897	Vollendung der zwei Gesänge für sechzehnstimmigen Chor a cappella op. 34.
Winter 1897/98	Entstehung der „Vier Gesänge“ für eine Singstimme mit Orchester op. 33; der Lieder op. 29, op. 31 und op. 32, des Melodrams „Enoch Arden“ (nach Tennyson) op. 38.
29. Dezember 1897	Vollendung des „Don Quixote“ op. 35.
8. März 1898	Uraufführung des „Don Quixote“ in Köln unter Wüllner.

1898—1905 BERLIN BIS ZUR SCHÖPFUNG DER „SALOME"

27. Dezember 1898	Vollendung des „Heldenleben".
3. März 1899	Uraufführung des „Heldenleben" unter Strauß im Frankfurter Museumskonzert.
1901—1903	Strauß leitet die „Modernen Konzerte" des Berliner Tonkünstlerorchesters.
21. November 1901	Uraufführung der „Feuersnot" unter Schuch in Dresden.
2. Mai 1903	Vollendung des Chorwerks „Taillefer".
21. Dezember 1903	Vollendung der „Symphonia domestica".
23. Februar bis 28. April 1904	Tournée in Amerika. (Uraufführung der „Domestica".)

1905—1920 VON DER „SALOME" BIS ZUR „FRAU OHNE SCHATTEN"

20. Juni 1905	Vollendung der „Salome".
9. Dezember 1905	Uraufführung der „Salome" in Dresden unter Schuch.
1906—1907	Arbeit an der „Elektra".
Mai 1908	Rundreise Strauß' mit den Berliner Philharmonikern durch Frankreich, Spanien, Portugal, Italien, die Schweiz und Süddeutschland.
25. Jänner 1909	Uraufführung der „Elektra" in Dresden unter Schuch.
26. September 1909	Vollendung des „Rosenkavalier".
26. Jänner 1911	Uraufführung des „Rosenkavalier" in Dresden unter Schuch.
24. April 1912	Vollendung der „Ariadne auf Naxos". (Erste Fassung: Zu spielen nach Molières Komödie „Der Bürger als Edelmann".)
25. Oktober 1912	Uraufführung der „Ariadne" in Stuttgart unter Strauß.
19. Oktober 1913	Uraufführung des „Festlichen Präludiums" für großes Orchester und Orgel zur Einweihung des Neuen Konzerthauses in Wien unter Ferdinand Löwe.
2. Dezember 1913	Uraufführung der „Deutschen Motette" für sechzehnstimmigen gemischten Chor und vier Solisten in der Berliner Philharmonie unter Professor Rüdel.
Anfang 1914	Beendigung der Josephslegende.
Juni 1914	Uraufführung der „Josephslegende" durch das russische Ballett in Paris. Strauß wird Offizier der Ehrenlegion.
8. Februar 1915	Vollendung der „Alpensymphonie" (erste Skizzen: 1911) nach genau hunderttägiger Arbeit.
28. Oktober 1915	Uraufführung der „Alpensymphonie" durch die Dresdener Hofkapelle in Berlin unter Strauß.
1914—1917	Arbeit an der „Frau ohne Schatten".
4. Oktober 1917	Uraufführung der neuen Fassung der „Ariadne" im Wiener Operntheater unter Franz Schalk.
Juni 1917	Vollendung der „Frau ohne Schatten".
10. Oktober 1919	Uraufführung der „Frau ohne Schatten" im Wiener Operntheater unter Franz Schalk.
Dezember 1919	Strauß wird Direktor der Wiener Staatsoper (gemeinsam mit Franz Schalk).
1920:	Neue Liederreihen (aus den Büchern des Unmuts, Ophelialieder, Gedichte von Armin, Brentano und Heine) op. 67, 68 und 69.
August - November 1920	Tournée in Südamerika. H. S.

INHALT

Seite

LIEDER, CHORWERKE UND MELODRAMEN . . . 7

DIE DRAMATISCHEN WERKE 41

Guntram 43

Feuersnot 75

Salome 103

Elektra 165

Der Rosenkavalier 215

Ariadne auf Naxos 271

Josephs Legende 321

Die Frau ohne Schatten 341

NACHSPIEL UND AUSKLANG 375

ANHANG

Biographische Tabelle 385

WERKE VON RICHARD SPECHT

GUSTAV MAHLER. Eine Monographie. Zwölfte Auflage. Berlin, Verlag Schuster & Loeffler.

DAS WIENER OPERNTHEATER. Erinnerungen aus fünfzig Jahren. Vierte Auflage. Wien, Wallishausser'sche Buchhandlung (Paul Knepler).

JULIUS BITTNER. Eine Studie. Erstes bis drittes Tausend. München und Berlin, Drei Masken-Verlag.

„DIE FRAU OHNE SCHATTEN." Einführende Studie. Berlin, Verlag Adolph Fürstner.

VON DIESEM WERKE WURDEN IM WINTER 1920/21 DREITAUSEND EXEMPLARE IN DER OFFIZIN DER WALDHEIM-EBERLE A. G. WIEN GEDRUCKT UND IN DER BUCHBINDEREI F. ROLLINGER WIEN GEBUNDEN

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE WURDEN HANDSCHRIFTLICH NUMERIERT UND VOM AUTOR SIGNIERT. DAVON DIE NUMMERN VI—L IM HANDEL

3 9097 00937131 2

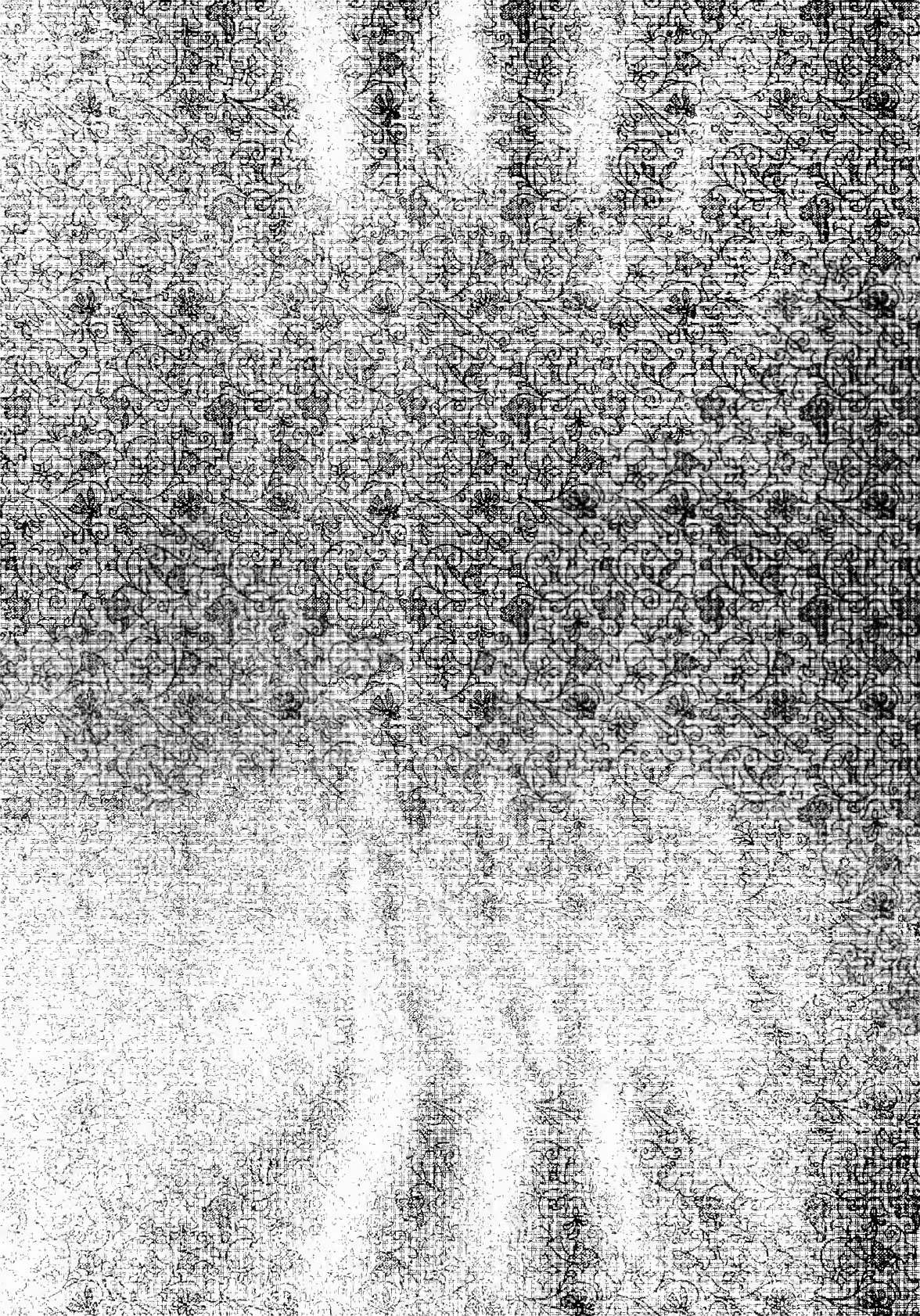
Specht, Richard, 1870-1932.

Date Due

344230

ML410
S93 Specht, Richard, 1870-1932
S6 Richard Strauss und sein werk
v.2

344230



RICHARD STRAUSS UND SEIN WERK

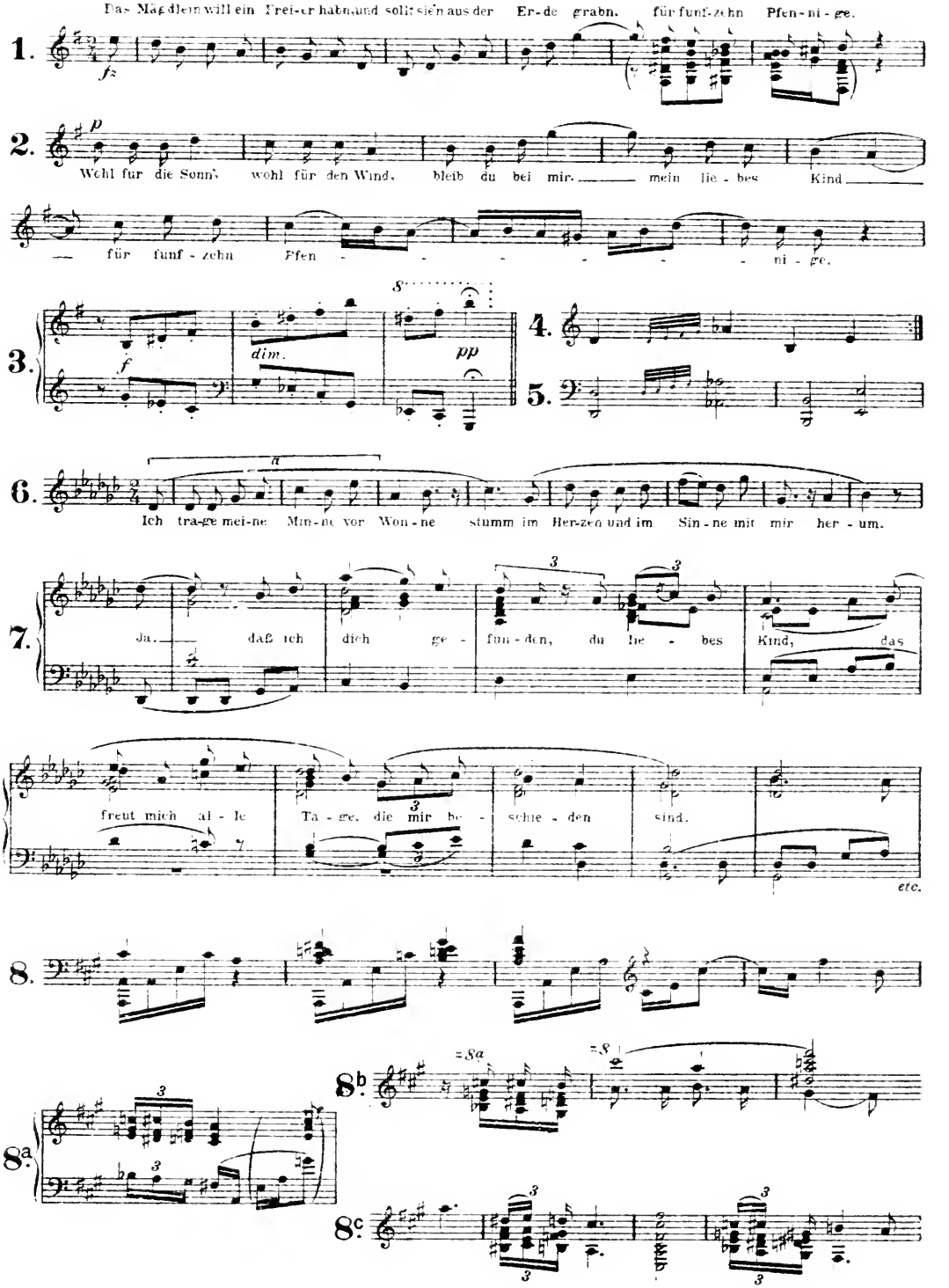
von

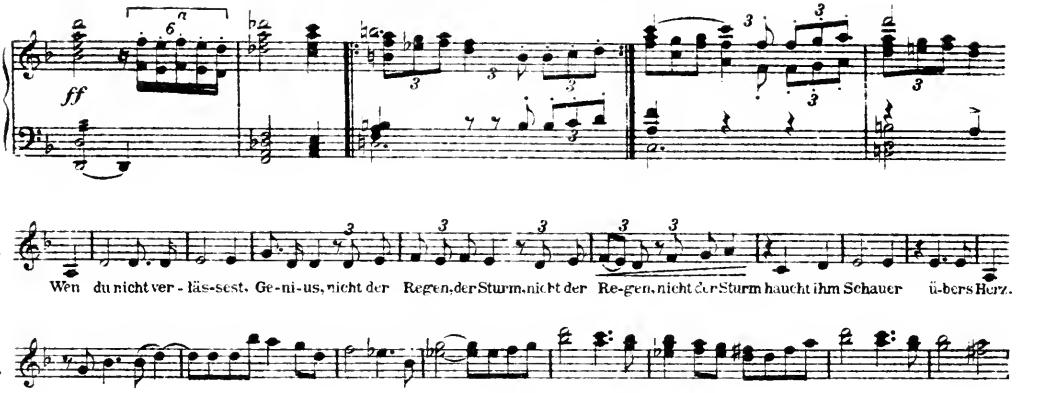
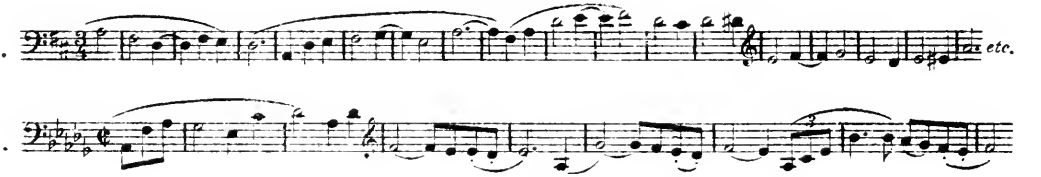
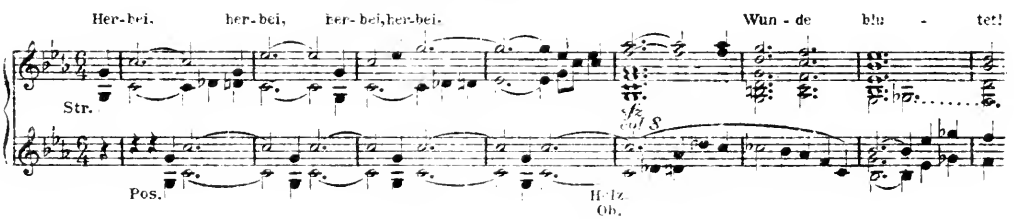
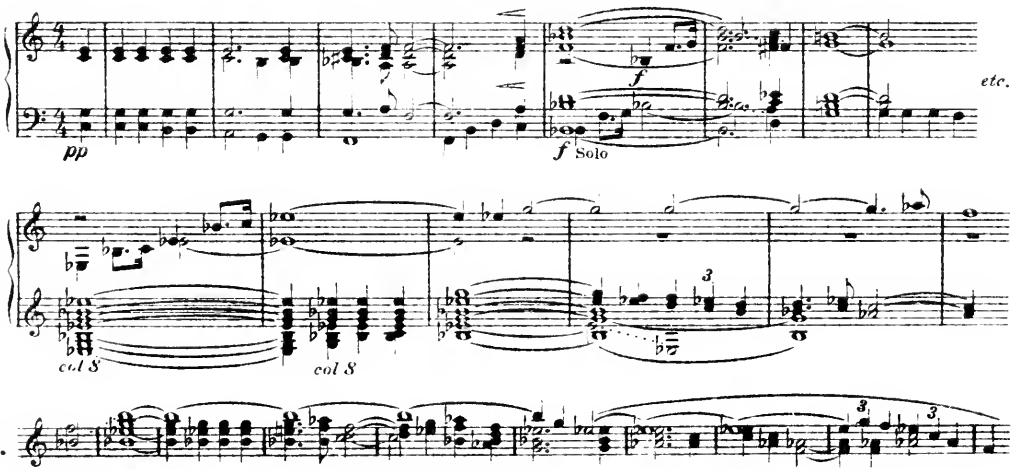
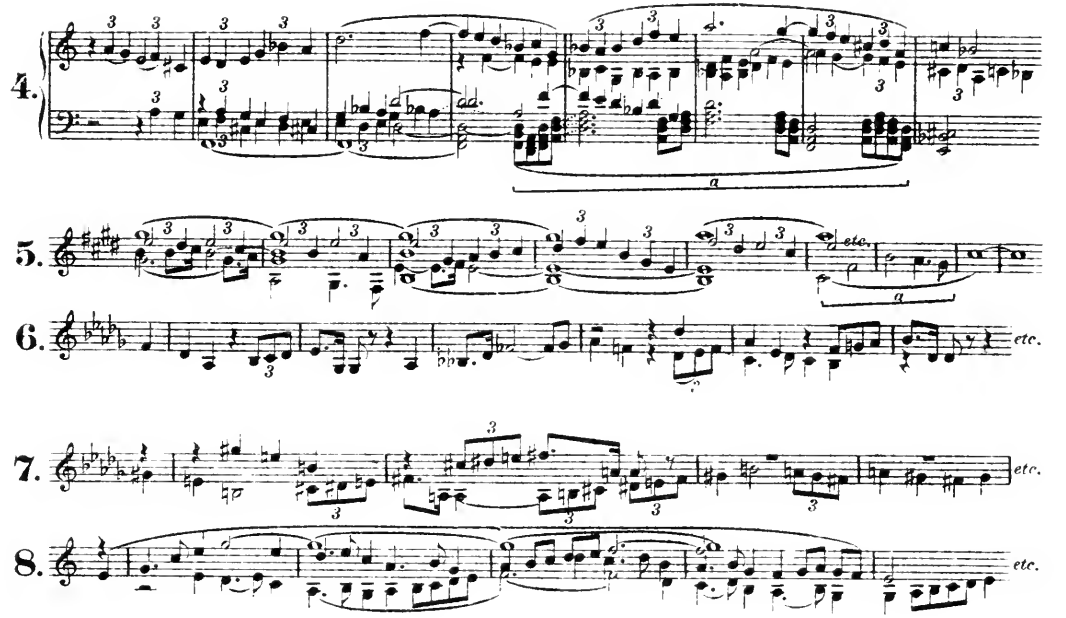
RICHARD SPECHT

II. BAND

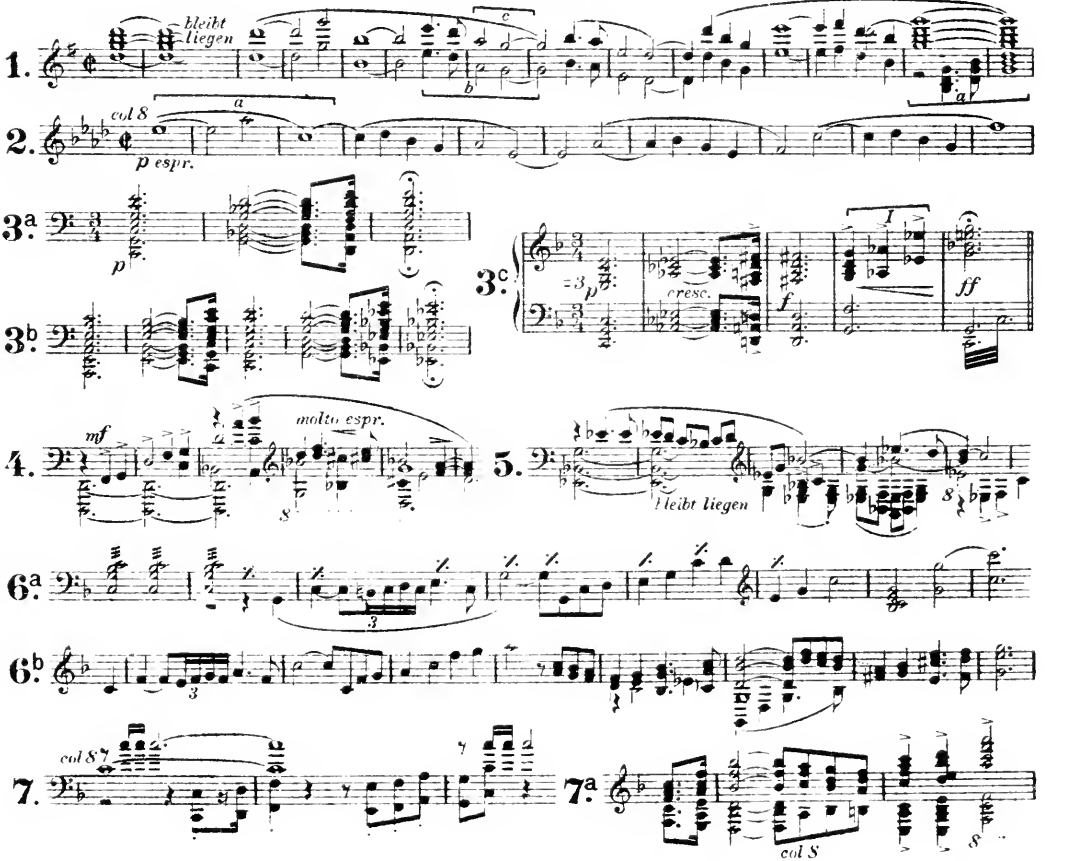
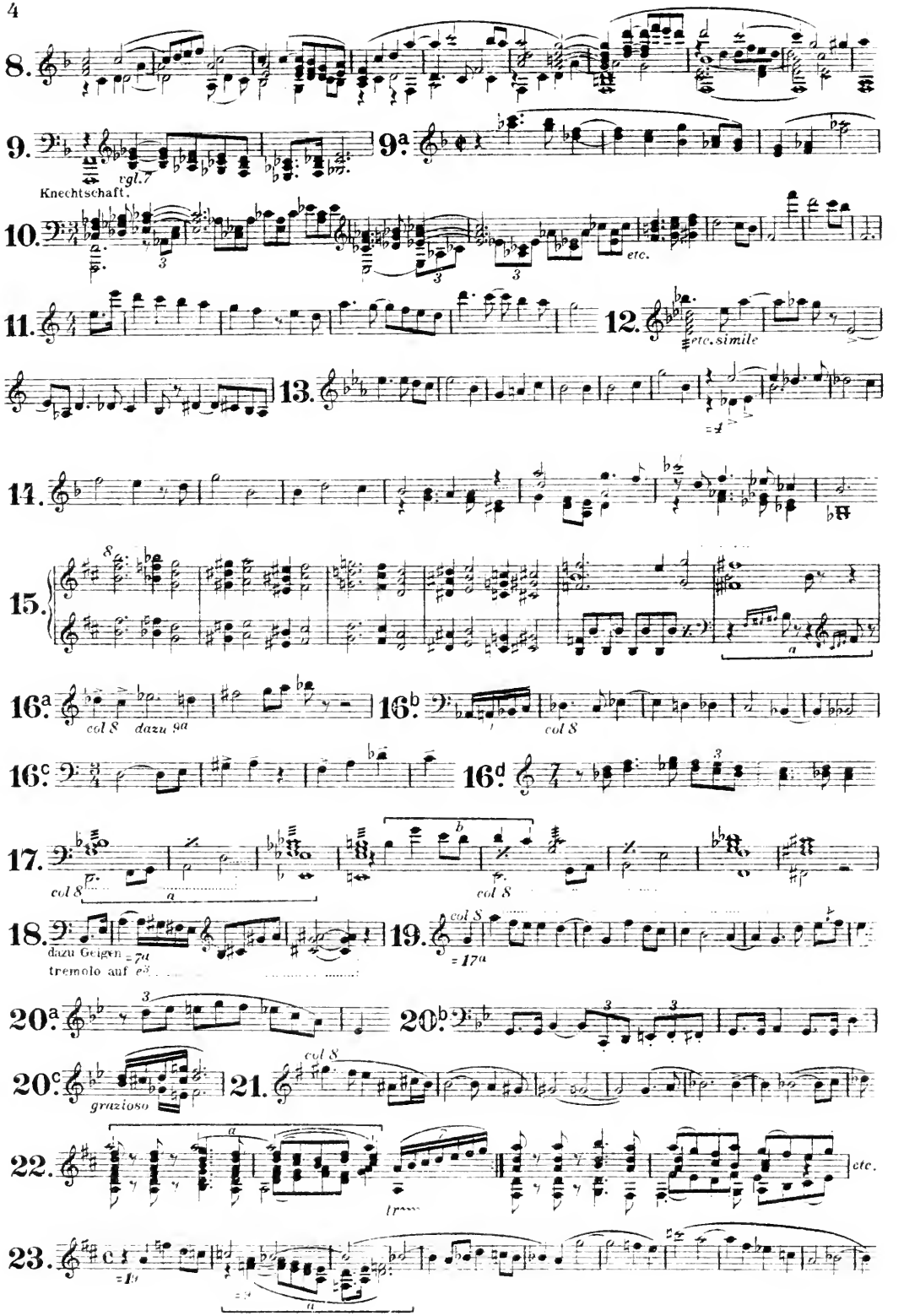
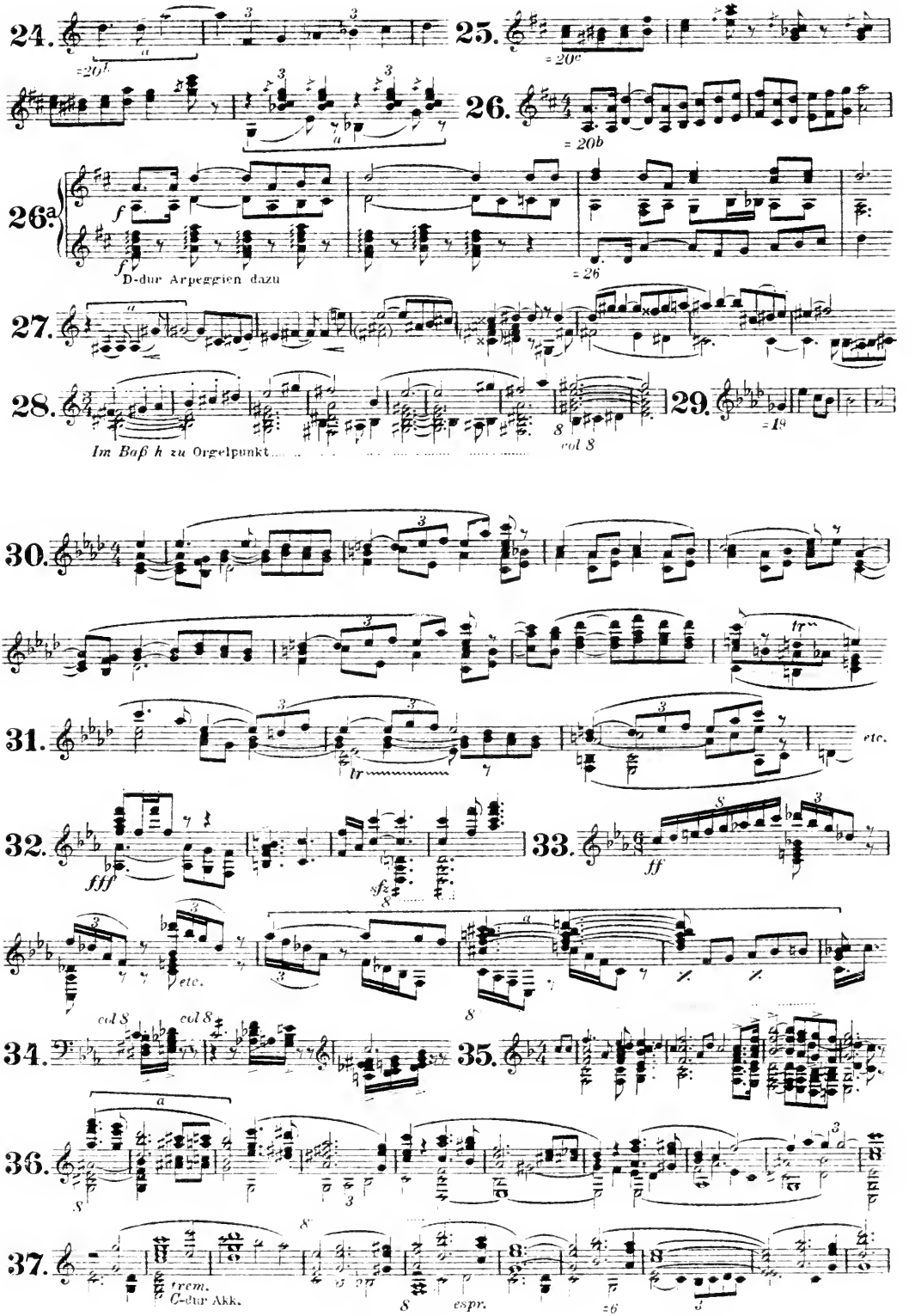
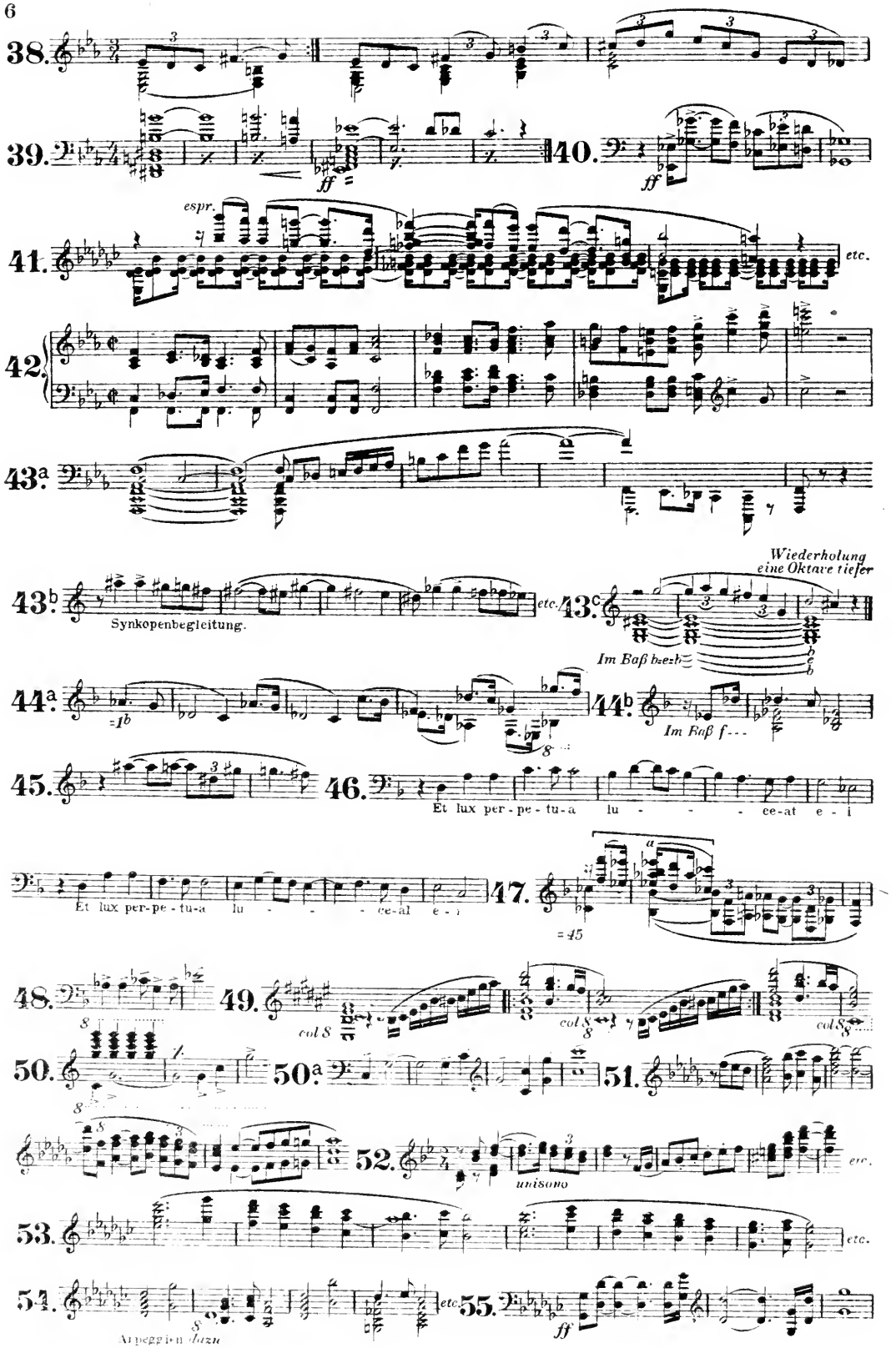
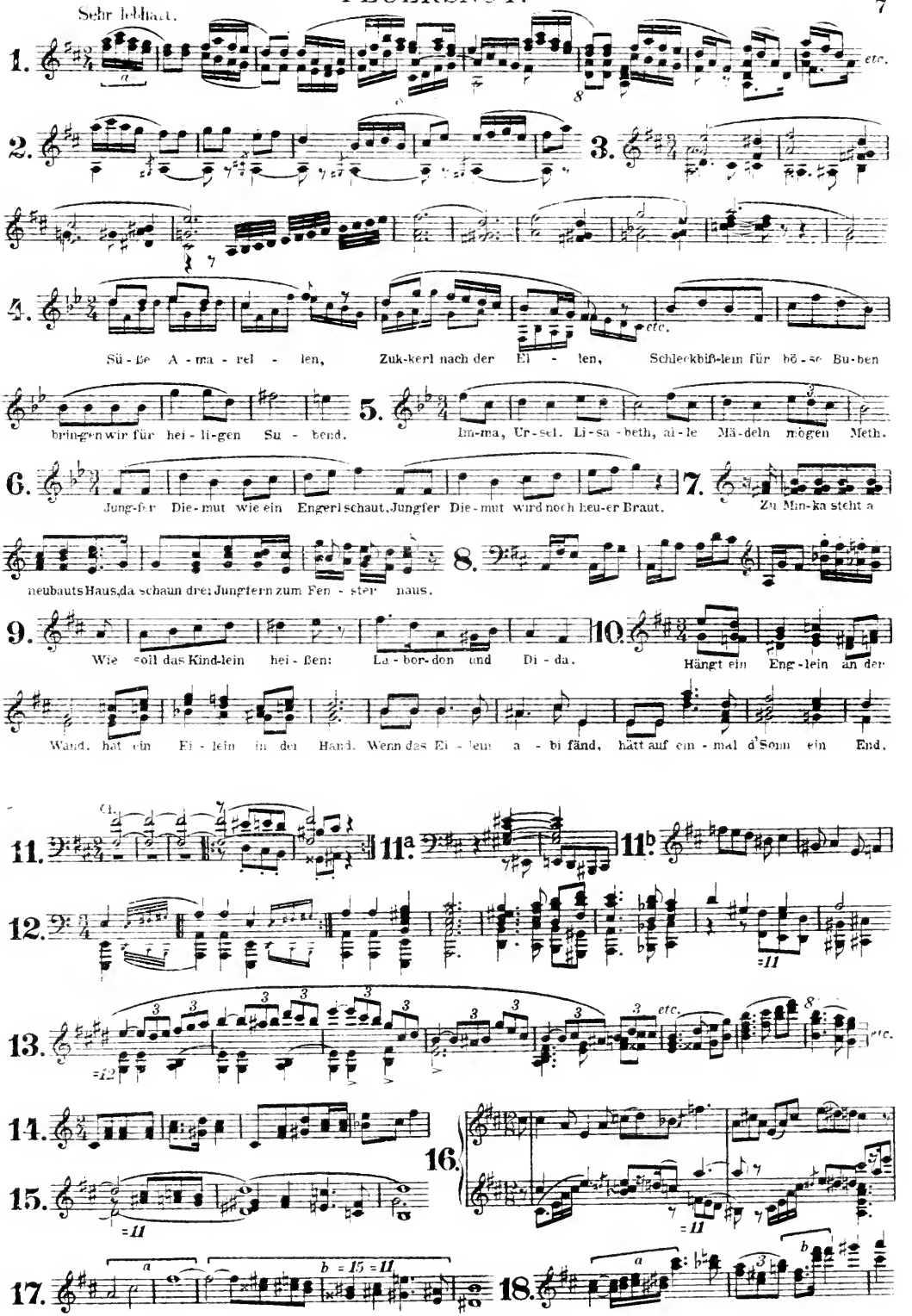
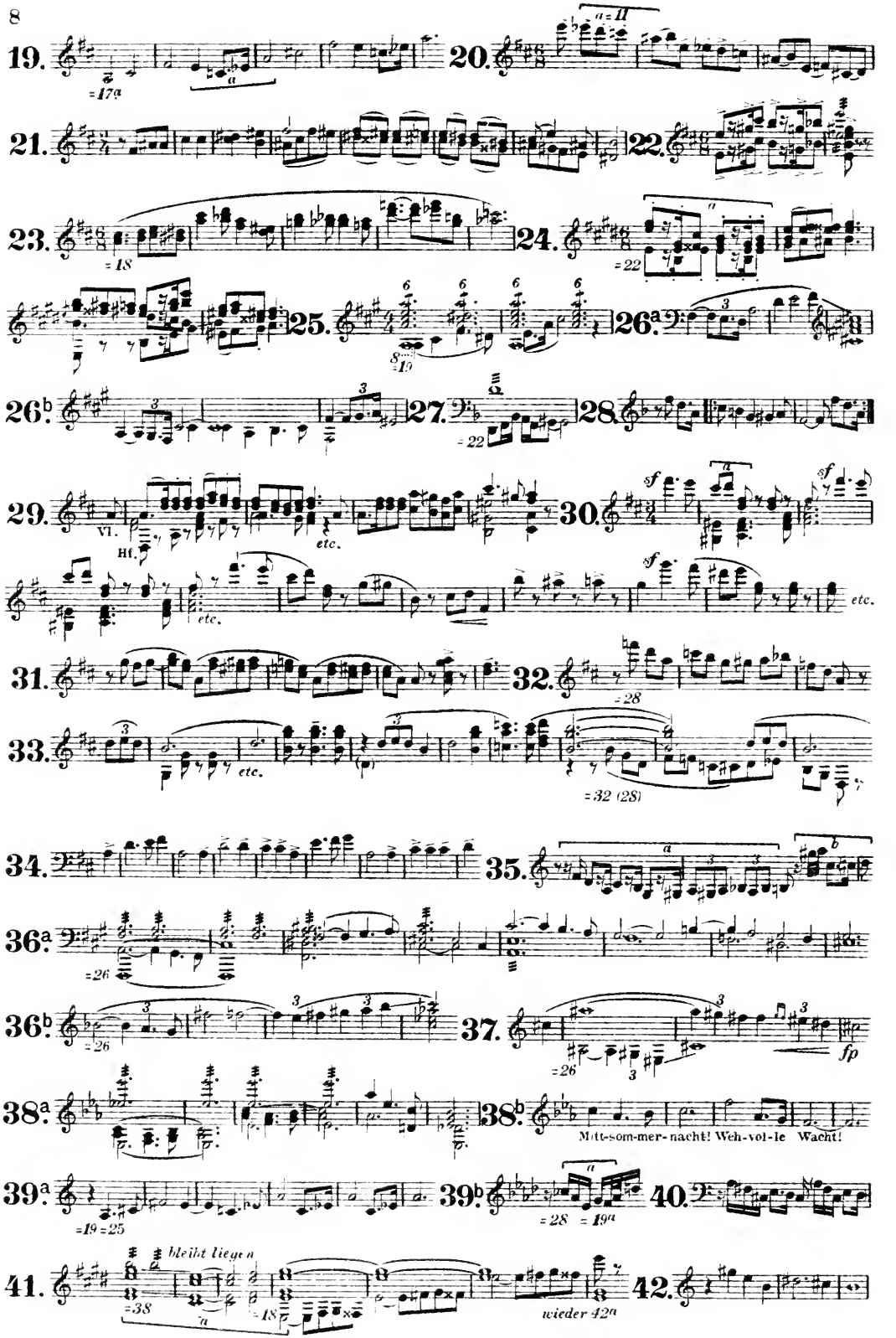
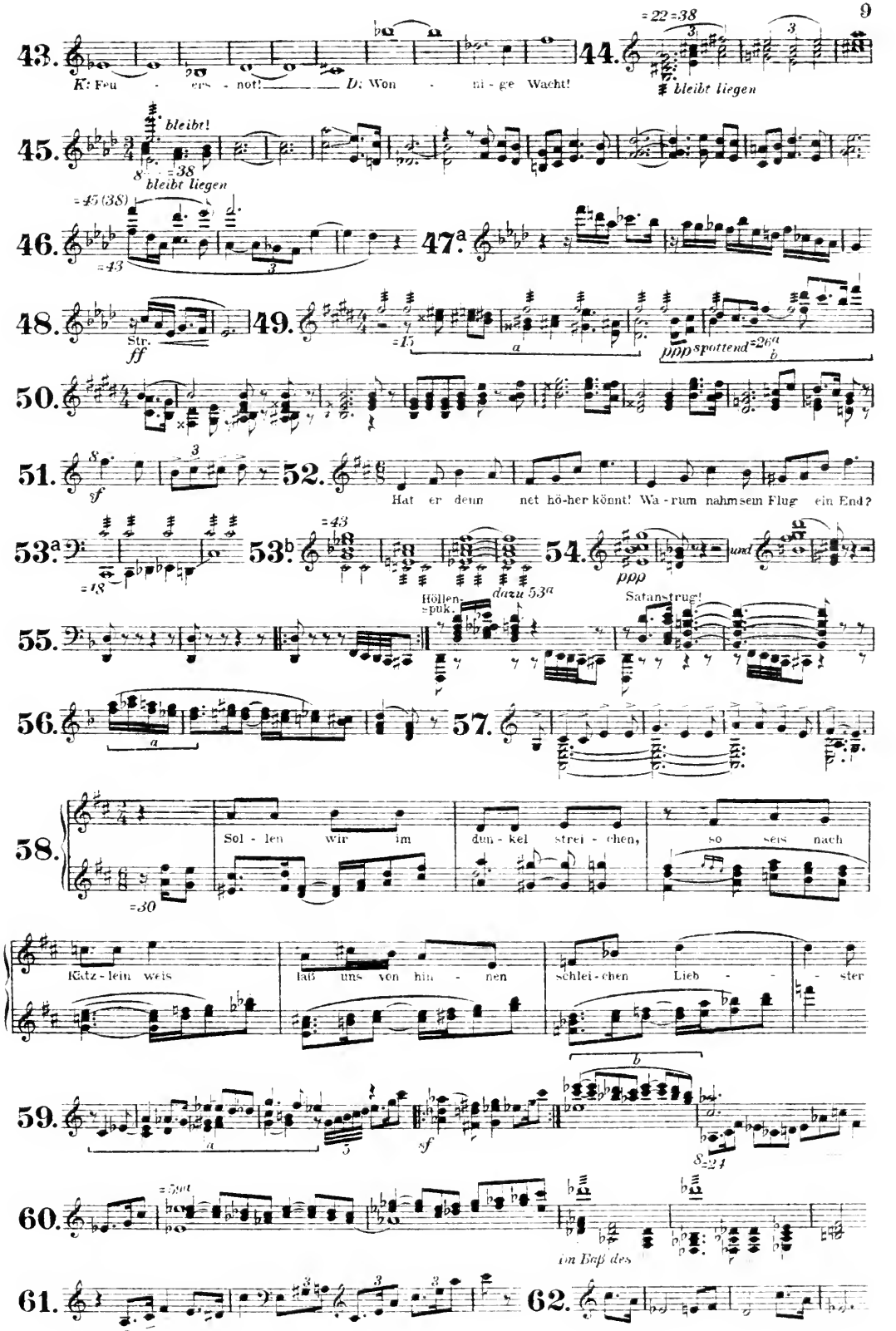
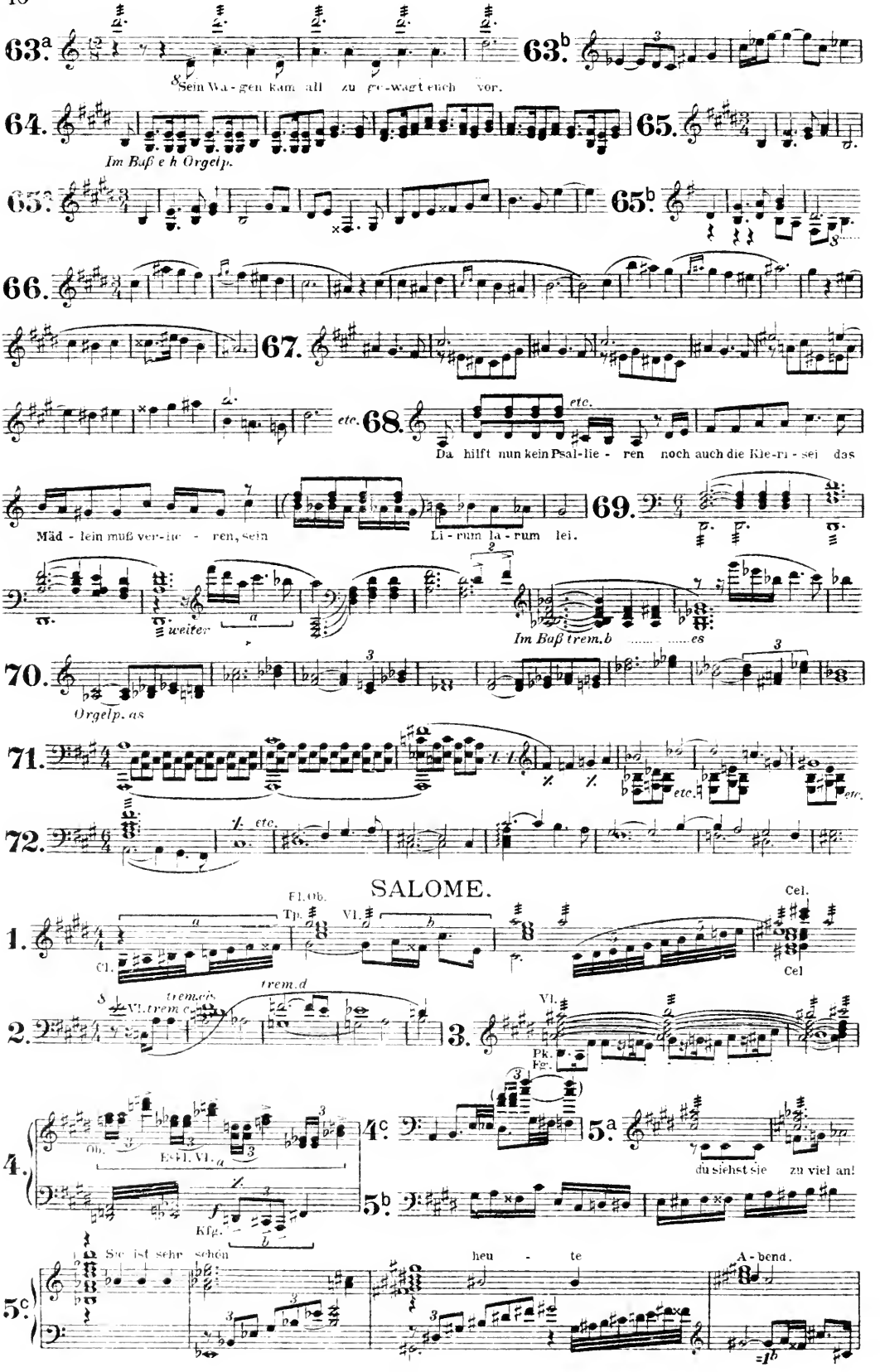
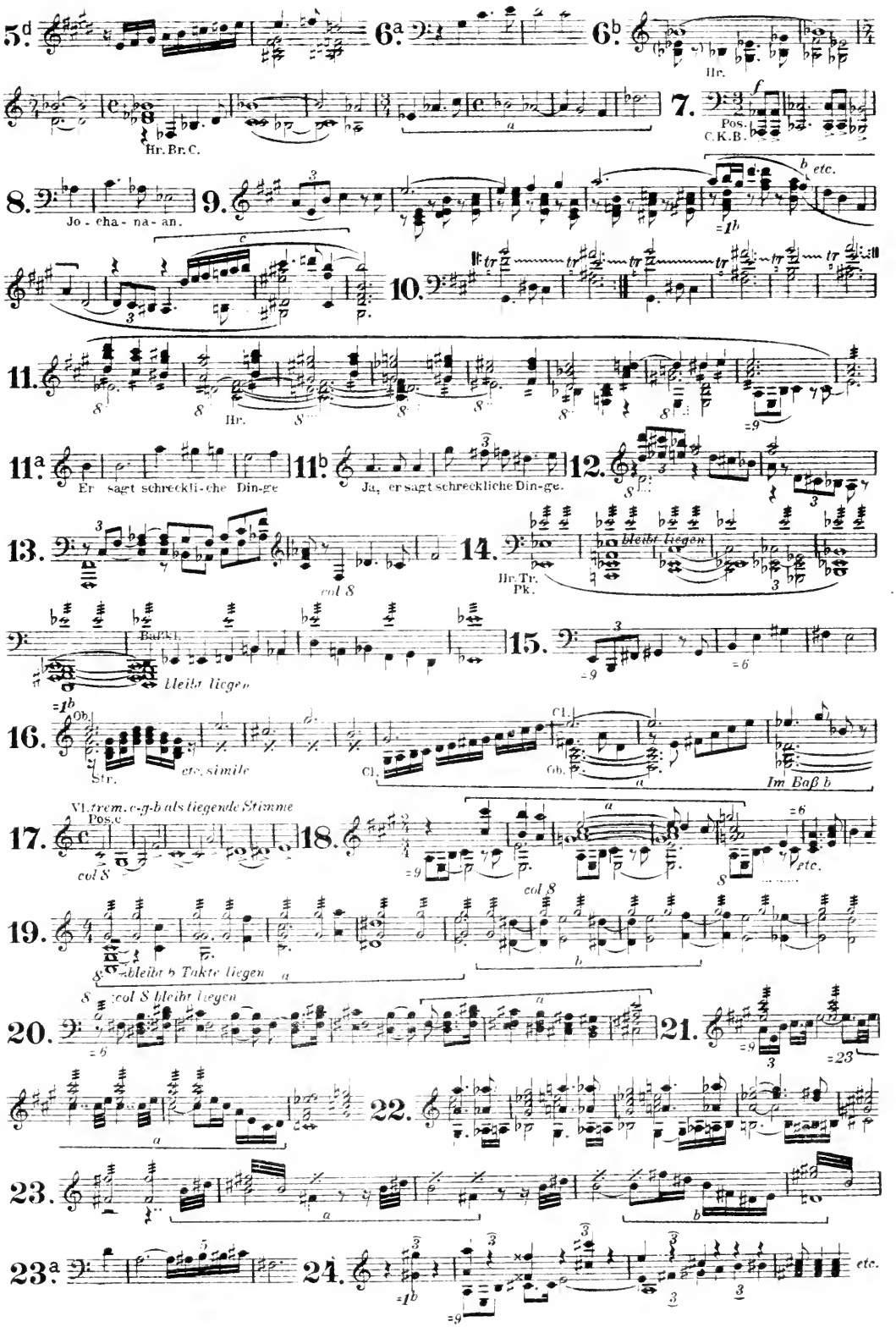
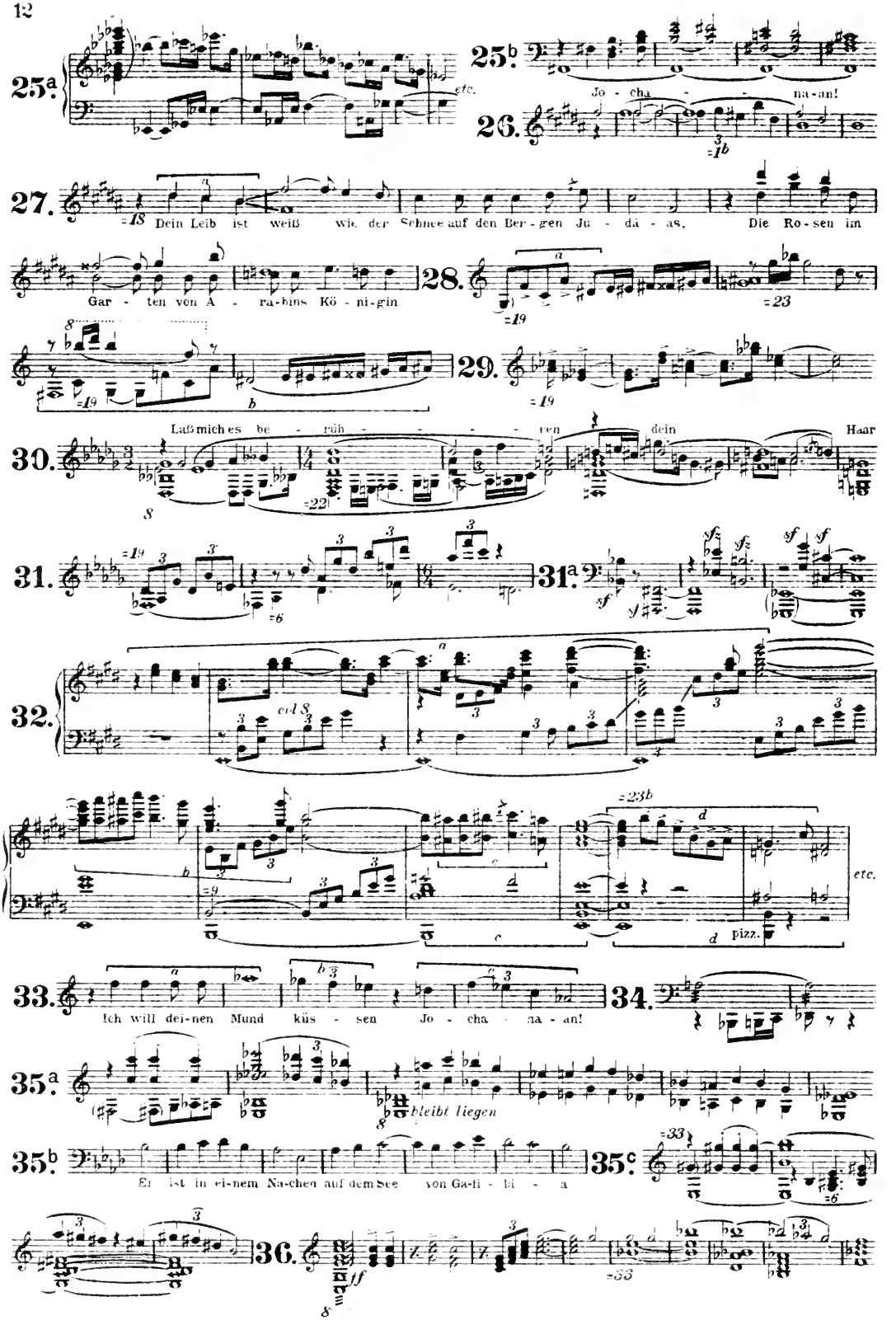
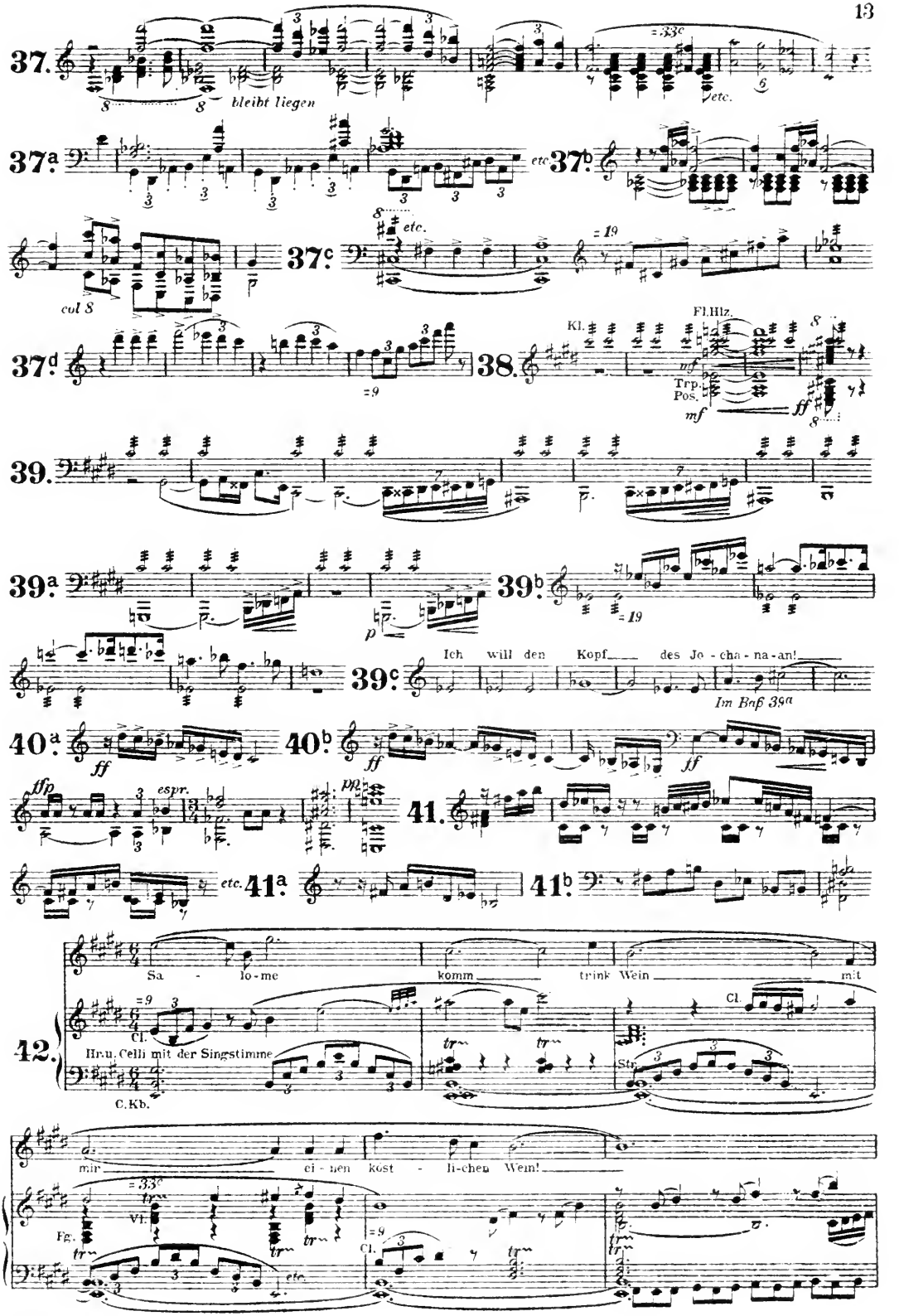
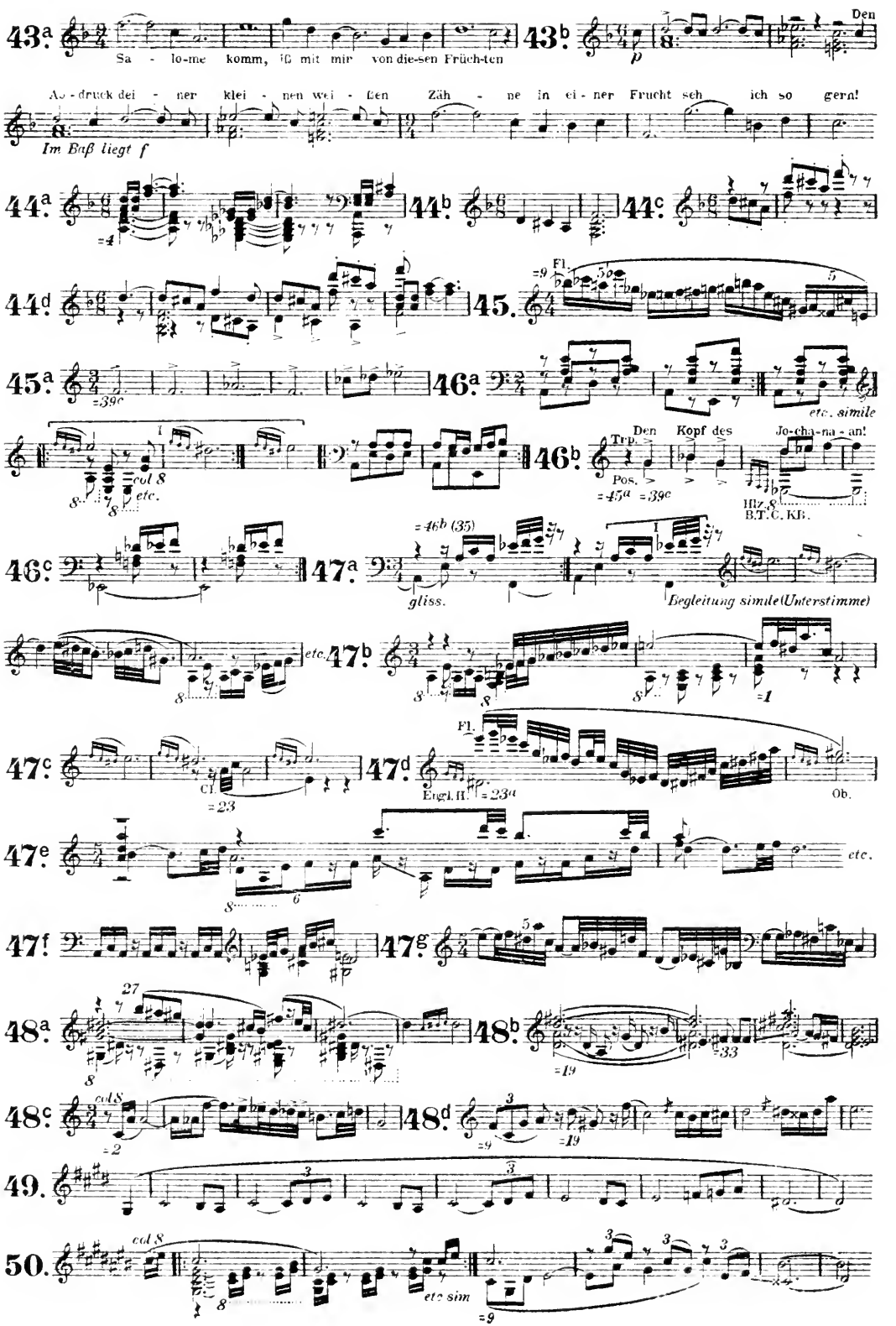
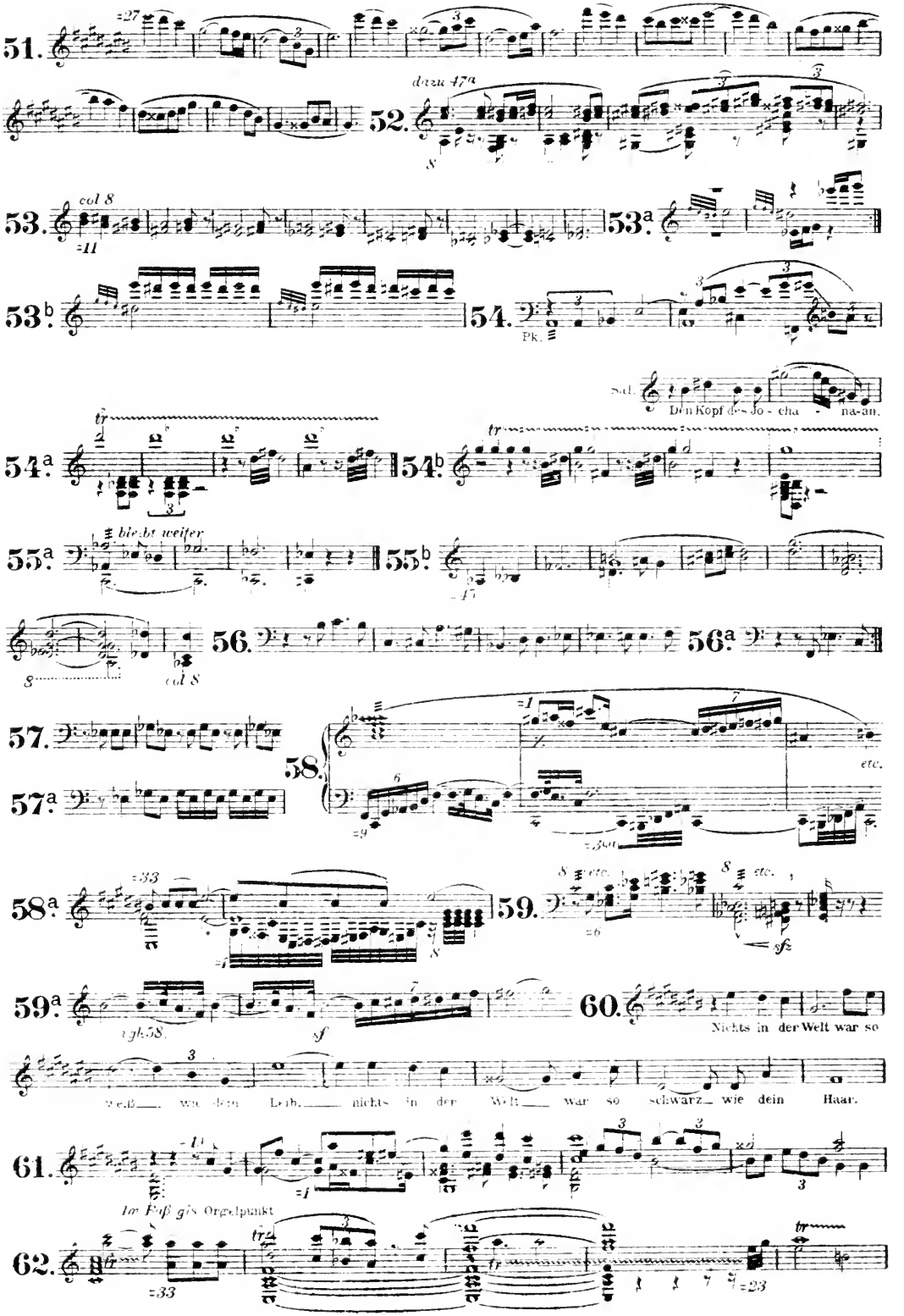
THEMENTAFELN

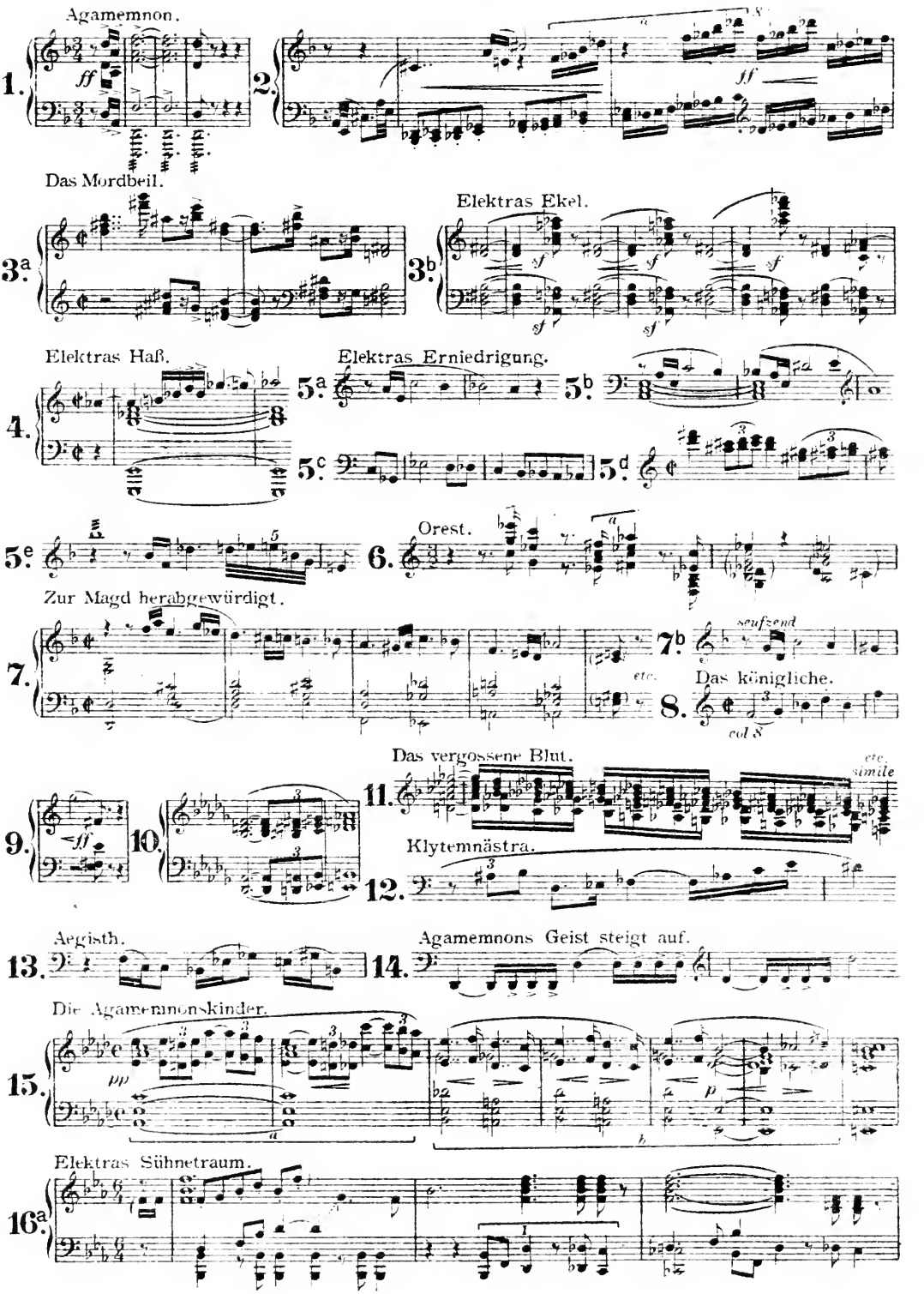
E. P. TAL & Co VERLAG

LYRIK.

Das Mägdlein will ein Freier haben, und sollt' sie'n aus der Erde graben. für funf-zehn Pfen-ni-ge.
1.
fz
2.
p
Wohl für die Sonn', wohl für den Wind, bleib du bei mir, mein lie-bes Kind
für funf-zehn Pfen-ni-ge.
3.
f
dim.
8
pp
4.
5.
6.
Ich tra-ge mei-ne Min-ne vor Won-ne stumm im Her-zen und im Sin-ne mit mir her-um.
7.
Ja, daß ich dich ge-fun-den, du lie-bes Kind, das
freut mich al-le Ta-ge, die mir be-schie-den sind.
etc.
8.
8a
8b
8c
8a
8b
8c

WANDERERS STURMLIED.

TAILLEFER.

BARDENGESANG.

DEUTSCHE MOTETTE.

4.
5.
6.
7.
8.
etc.

GUNTRAM.


1.
bleibt liegen
2.
col 8
p espr.
3a
3b
3c
p
cresc.
f
ff
4.
mf
molto espr.
5.
bleibt liegen
6a
6b
7.
col 8
7a
col 8

8.
9.
vgl. 7
9a
Knechtschaft.
10.
etc.
11.
12.
etc. simile
13.
14.
15.
16a
col 8
dazu 9a
16b
col 8
16c
16d
17.
col 8
col 8
18.
dazu Geigen
tremolo auf e3
= 7a
19.
col 8
= 17a
20a
20b
20c
grazioso
21.
col 8
22.
tr
etc.
23.
= 1b

24.
25.
26.
26a.
D-dur Arpeggien dazu
27.
28.
Im Baß h zu Orgelpunkt
col 8
29.
30.
31.
etc.
32.
fff
33.
ff
34.
col 8
35.
36.
37.
trem.
C-dur Akk.
espr.

38.
39.
ff
40.
ff
espr.
41.
etc.
42.
43a.
Wiederholung eine Oktave tiefer
43b.
Synkopenbegleitung.
etc.
43c.
Im Baß
44a.
44b.
Im Baß f---
45.
46.
Et lux per-pe-tu-a lu - - - ce-at e - i
Et lux per-pe-tu-a lu - - - ce-al e - i
47.
= 45
48.
49.
col 8
col 8
col 8
50.
50a
51.
52.
unisono
etc.
53.
etc.
54.
etc.
Arpeggien dazu
55.
ff

Sehr lebhaft.
1.
etc.
2.
3.
4.
Sü-ße A-ma-rel-len, Zuk-kerl nach der El-len, Schleckbiß-lein für bö-se Bu-ben
etc.
bring-en wir für hei-li-gen Su-bend.
5.
Im-ma, Ur-sel. Li-sa-beth, al-le Mä-deln mögen Meth.
6.
Jung-fer Die-mut wie ein Engerl schaut, Jungfer Die-mut wird noch heu-er Braut.
7.
Zu Min-ka steht a
neubauts Haus, da schaun drei Jungfern zum Fen-ster naus.
8.
9.
Wie soll das Kind-lein hei-ßen: La-bor-don und Di-da.
10.
Hängt ein Eng-lein an der
Wand, hat ein Fi-lein in der Hand. Wenn das Fi-lein a-bi fänd, hätt auf ein-mal d'Sonn ein End.
11.
11a
11b
12.
=II
13.
=12
etc.
14.
15.
=II
16.
=II
17.
a
b = 15 = II
18.
a
b

19.
=17a
20.
a = II
21.
22.
23.
= 18
24.
= 22
25.
= 19
26a
26b
27.
= 22
28.
29.
Vl.
Hf.
etc.
30.
sf
31.
32.
= 28
33.
etc.
= 32 (28)
34.
35.
36a
= 26
36b
= 26
37.
= 26
fp
38a
38b
Mit-tsom-mer-nacht! Weh-vol-le Wacht!
39a
= 19 = 25
39b
= 28 = 19a
40.
41.
bleibt liegen
= 38
= 18
wieder 42a
42.

43.
K: Feu - ers - not! D: Won - ni - ge Wacht!
44.
bleibt liegen
45.
bleibt!
bleibt liegen
46.
47a
48.
Str.
ff
49.
ppp spottend
50.
51.
sf
52.
Hat er denn net hö-her könnt! Wa-rum nahm sein Flug ein End?
53a
53b
54.
ppp
und
55.
Höllenspuk.
dazu 53a
Satanstrug!
56.
57.
58.
Sol - len wir im dun - kel strei - chen, so seis nach
Kätz - lein weis laß uns von hin - nen schlei - chen Lieb - - ster
59.
sf
60.
61.
62.

63a.
Sein Wa - gen kam all zu ge-wagt euch vor.
63b.
64.
Im Baß e h Orgelp.
65.
65a.
65b.
66.
67.
etc.
68.
Da hilft nun kein Psal-lie - ren noch auch die Kle-ri - sei das
Mäd - lein muß ver-lie - ren, sein
Li - rum la - rum lei.
69.
weiter
Im Baß trem.b
es
70.
Orgelp. as
71.
etc.
72.
SALOME.
1.
Fl.Ob.
Tp.
Vl.
Cl.
Cel.
2.
trem.c
trem.d
3.
Pk.
Fg.
4.
Ob.
Es-Cl. Vl.
Kfg.
4c
5a.
du siehst sie zu viel an!
5b
5c.
Sie ist sehr schön
heu - te
A - bend.

5d
6a
6b
Hr.
Hr. Br. C.
7.
Pos.
C.K.B.
8.
Jo - cha - na - an.
9.
10.
11.
Hr.
11a
Er sagt schreckli-che Din-ge
11b
Ja, er sagt schreckliche Din-ge.
12.
13.
col 8
14.
bleibt liegen
Hr. Tr.
Pk.
Bck.
Bleibt liegen
15.
16.
Ob.
Str.
etc. simile
Cl.
Im Baß b
17.
Vl. trem. c-g-b als liegende Stimme
Pos. c
col 8
18.
etc.
19.
bleibt b Takte liegen
20.
col 8 bleibt liegen
21.
22.
23.
23a
24.
etc.

25a
etc.
25b
Jo - cha - - - na-an!
26.
27.
Dein Leib ist weiß wie der Schnee auf den Ber-gen Ju - dä - as.
Die Ro-sen im
Gar - ten von A - ra-bins Kö - ni-gin
28.
29.
30.
Laß mich es be - rüh - - - - - ren
dein
Haar
31.
31a
32.
etc.
pizz.
33.
Ich will dei-nen Mund küs - sen Jo - cha - na-an!
34.
35a
bleibt liegen
35b
Er ist in ei-nem Na-chen auf dem See von Ga-li - li - a
35c
36.

37.
bleibt liegen
etc.
37a
etc
37b
col 8
37c
etc.
37d
38.
Kl.
Fl.Hlz.
Trp.
Pos.
39.
39a
39b
39c
Ich will den Kopf des Jo - cha - na - an!
Im Baß 39a
40a
40b
41.
etc.
41a
41b
42.
Sa - lo - me komm trink Wein mit
Cl.
Hrn. Celli mit der Singstimme
C.Kb.
mir ei - nen kost - li - chen Wein!
Vl.
Fg.
Cl.
etc.

43a
Sa - lo-me komm, ich mit mir von die-sen Früch-ten
43b
Den
Ab-druck dei - ner klei - nen wei - ßen Zäh - ne in ei - ner Frucht seh ich so gern!
Im Baß liegt f
44a
44b
44c
44d
45.
Fl.
45a
46a
etc. simile
col 8
etc.
46b
Den Kopf des Jo-cha-na-an!
Trp.
Pos.
Hlz
B.T.C. KB.
46c
47a
gliss.
Begleitung simile (Unterstimme)
etc.
47b
47c
Cl.
47d
Engl. H.
Fl.
Ob.
47e
etc.
47f
47g
48a
48b
48c
col 8
48d
49.
50.
col 8
etc sim

51.
52.
53.
53a.
53b.
54.
Pk.
54a.
54b.
sul.
Dein Kopf des Jo - cha - na-an.
55a.
55b.
56.
56a.
57.
57a.
58.
etc.
58a.
59.
59a.
60.
Nichts in der Welt war so
weiß wie dein Leib, nichts in der Welt war so schwarz wie dein Haar.
61.
62.
Im Baß gis Orgelpunkt

ELEKTRA.

Agamemnon.
1.
2.
ff
Das Mordbeil.
3a.
Elektras Ekel.
3b.
sf
Elektras Haß.
4.
Elektras Erniedrigung.
5a.
5b.
5c.
5d.
5e.
Orest.
6.
Zur Magd herabgewürdigt.
7.
7b.
seufzend
etc.
Das königliche.
8.
col 8
Das vergossene Blut.
11.
etc.
simile
9.
ff
10.
Klytemnästra.
12.
Aegisth.
13.
Agamemnons Geist steigt auf.
14.
Die Agamemnonskinder.
15.
pp
p
Elektras Sühnetraum.
16a.

16b.

16c.

16d.

17.

E - lek - - - tra!

17a.

Die Angst der Chrysothemis.

18.

18a.

Klytemnästra.

19.

Klytemnästra.

20.

Der Chrysothemnis entsetzliche Angst.

20a.

Aegisth.

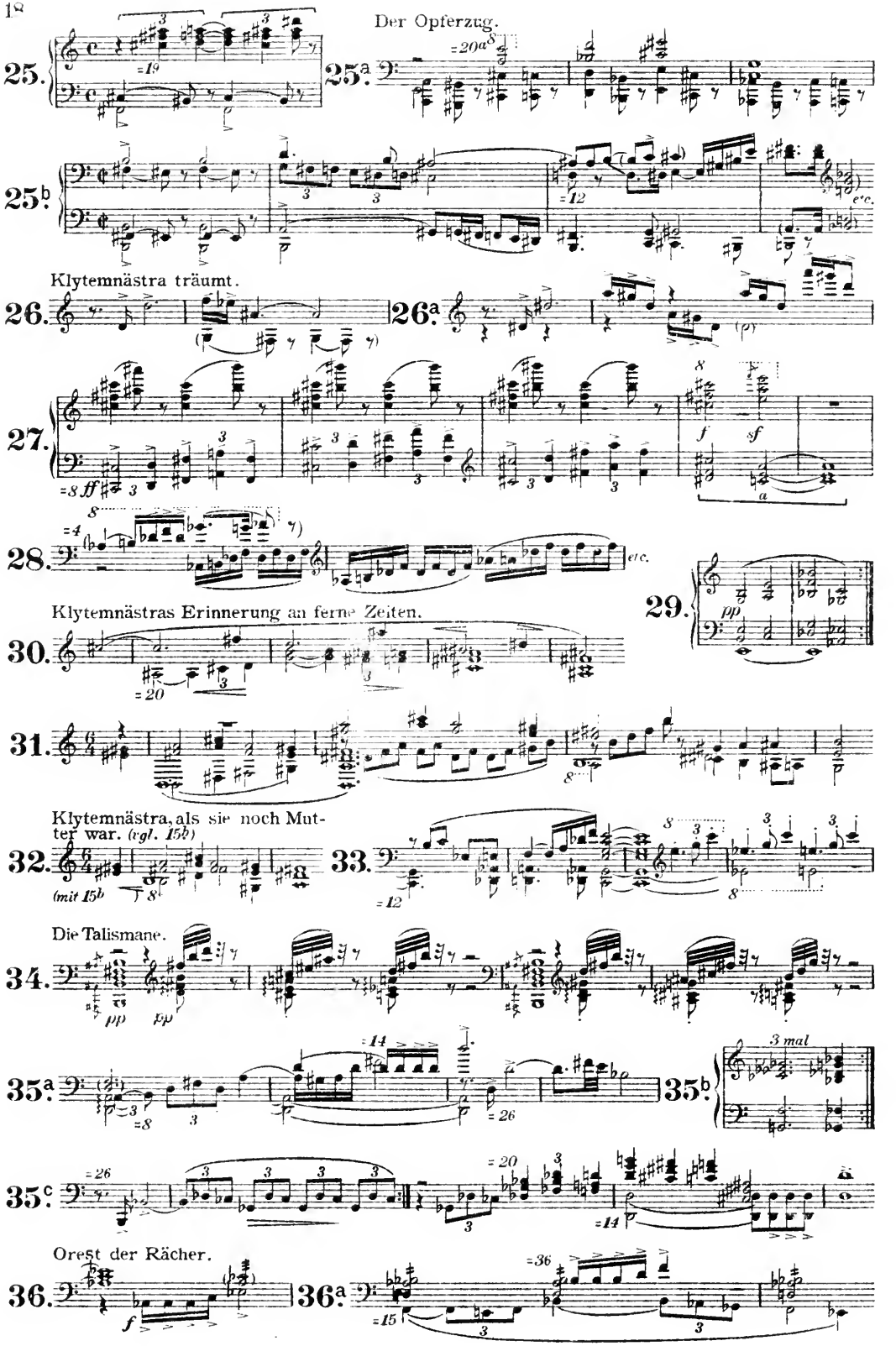
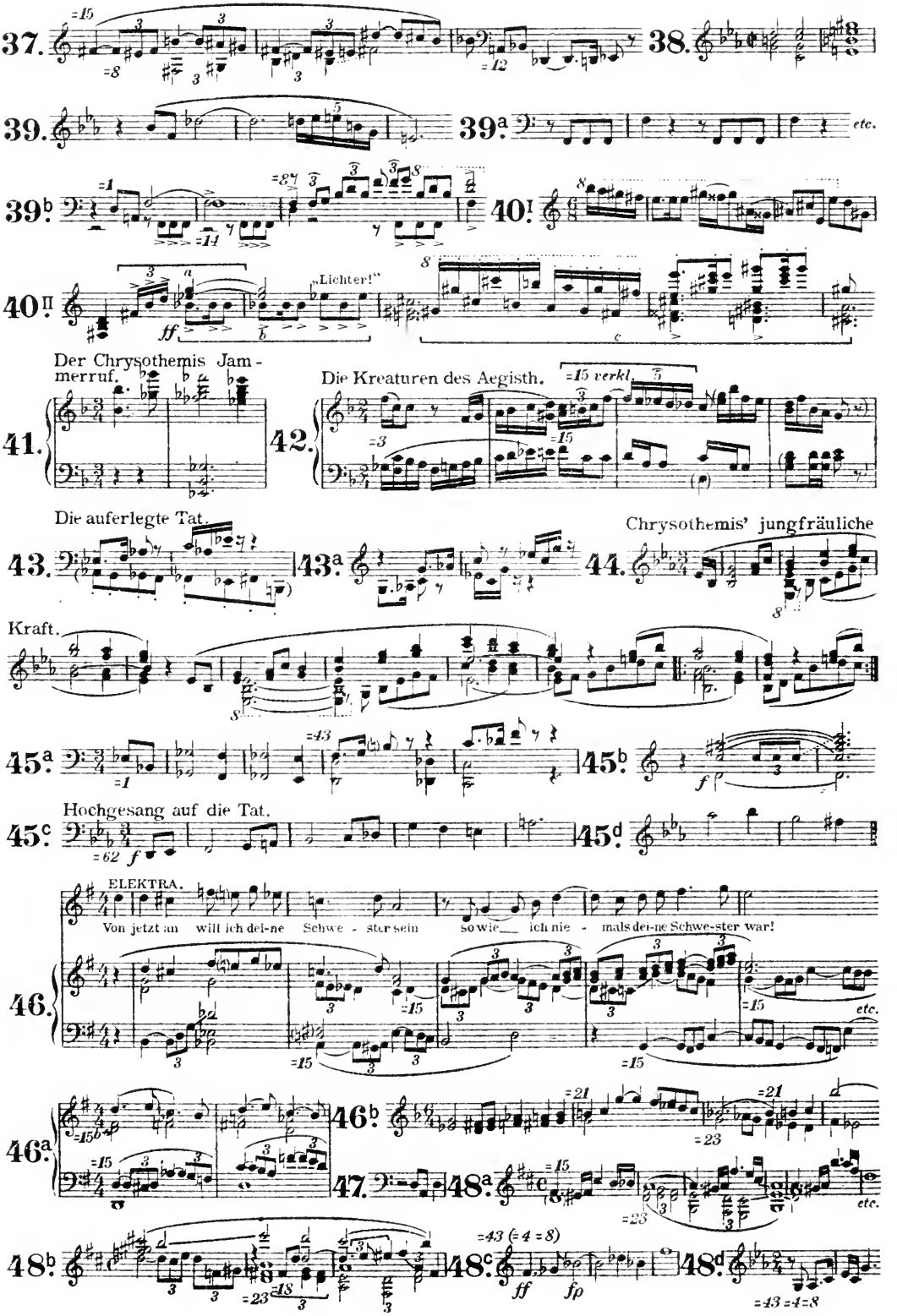
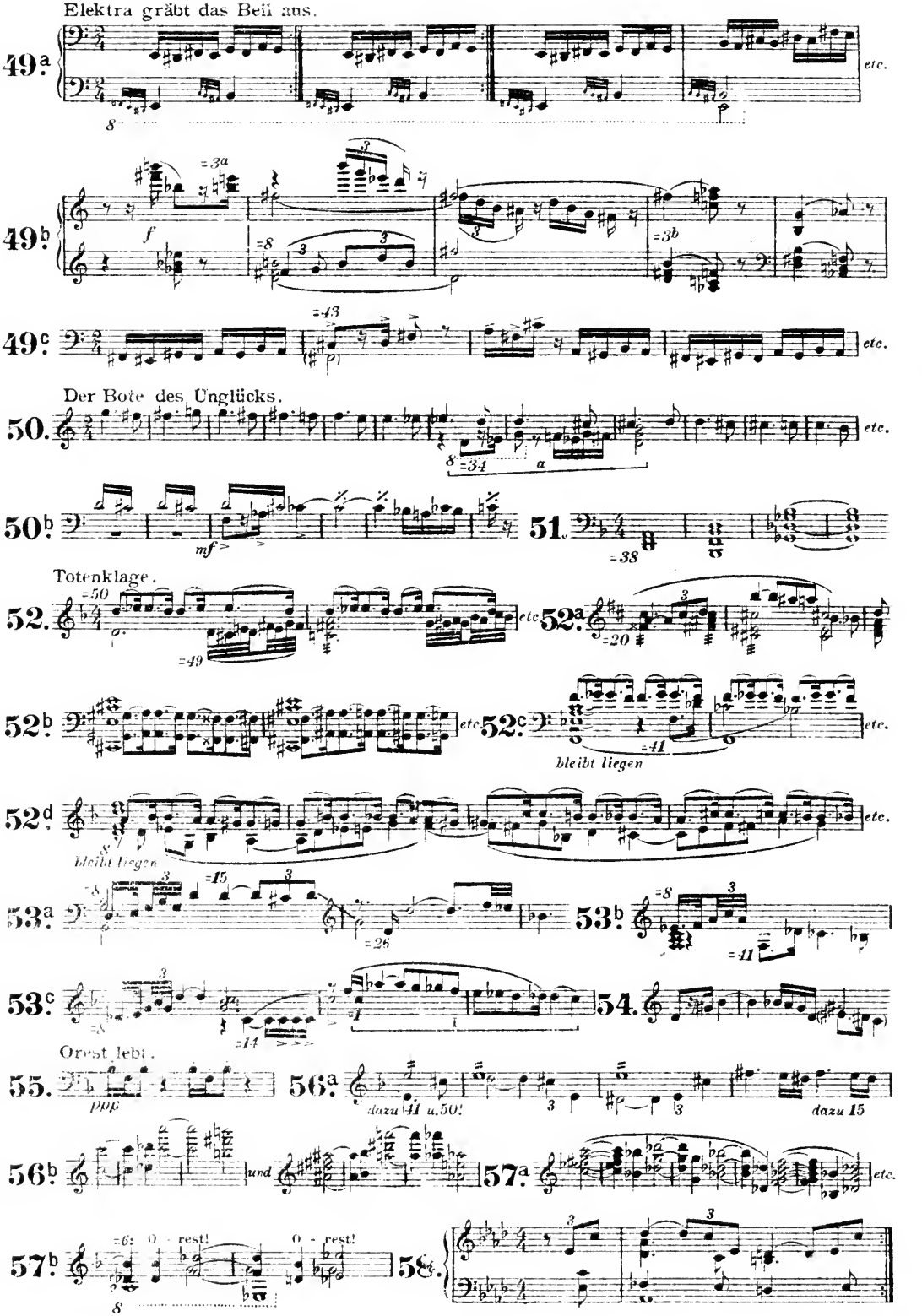
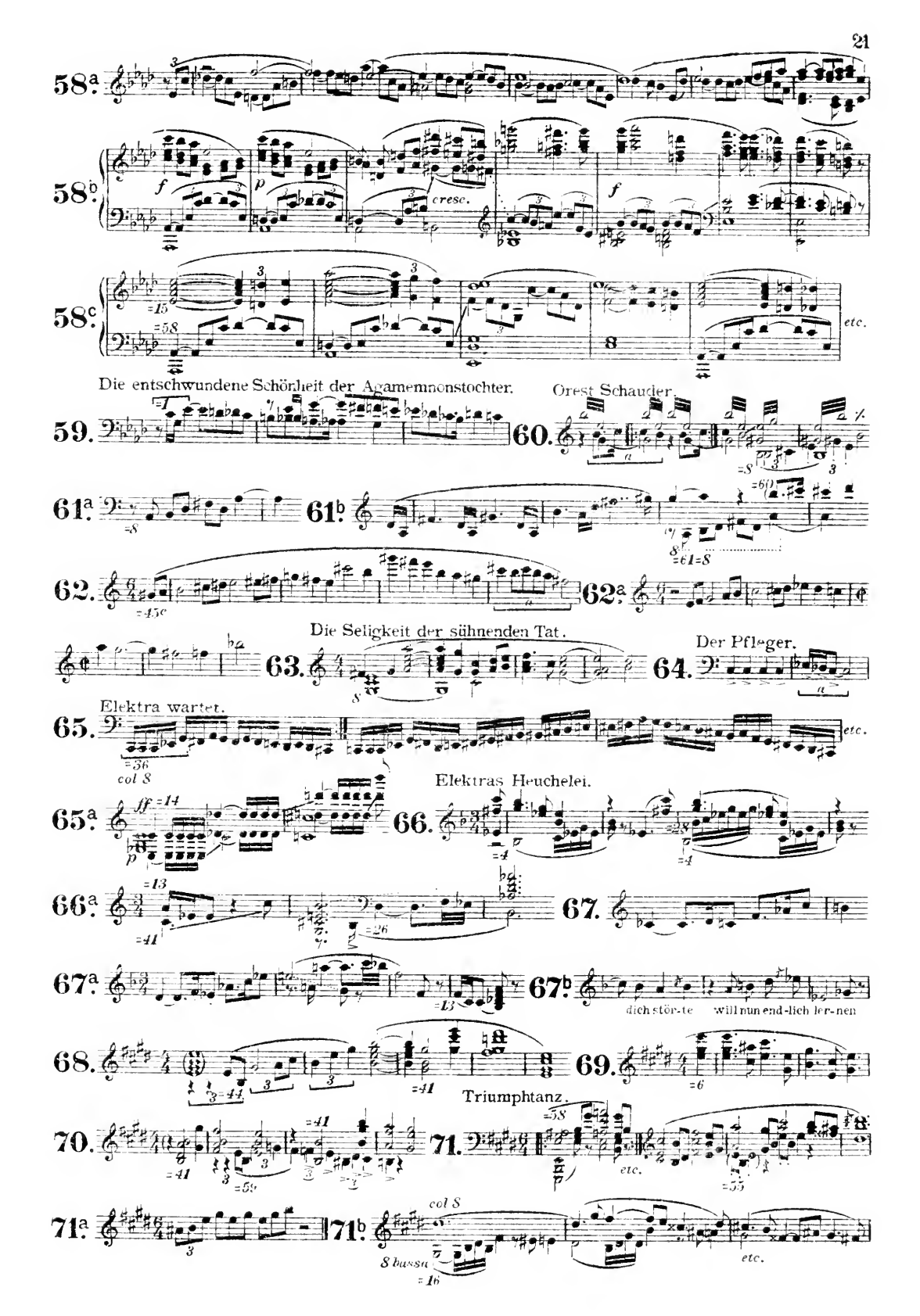
21.

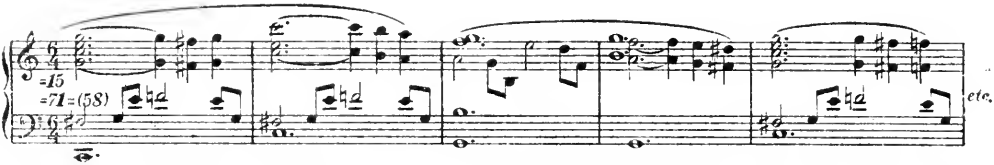
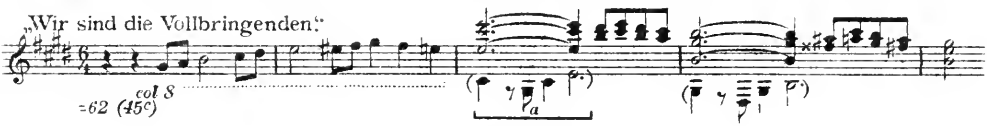
21a.

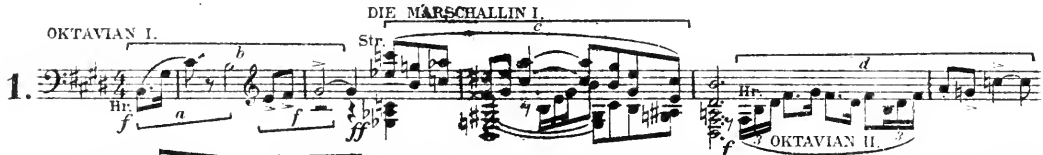
22.

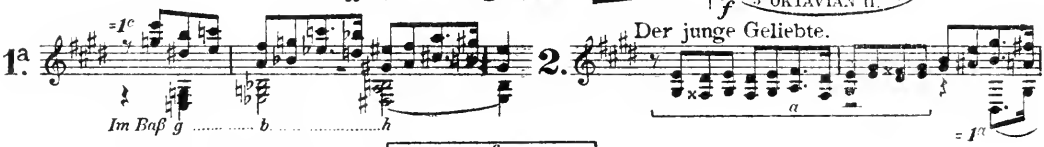
Muttersehnsucht.

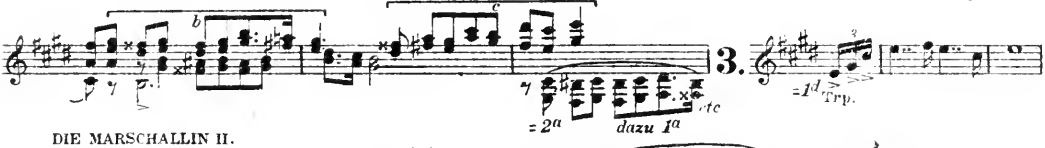
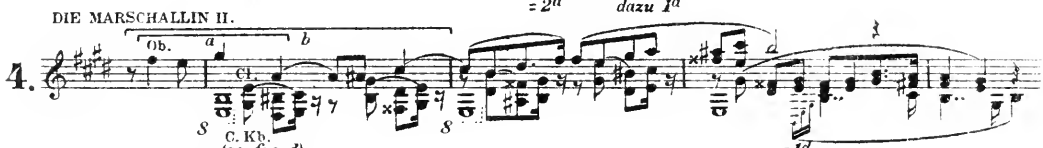
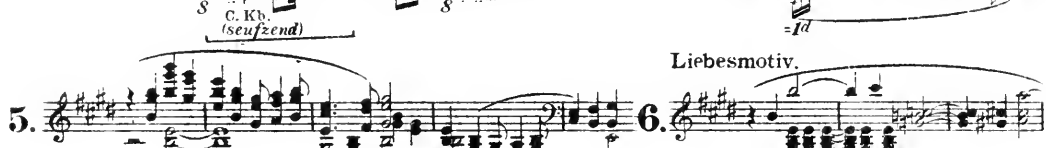
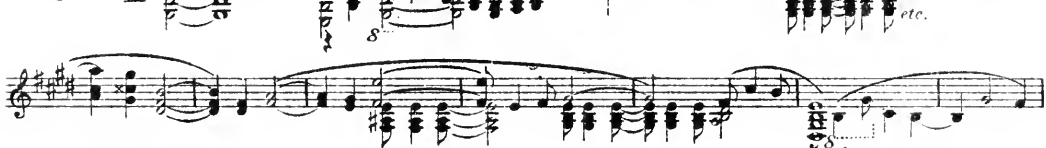
b als liegende Stimme darüber.

23.

Der Opferzug.
25.
25a
25b
Klytemnästra träumt.
26.
26a
27.
28.
29.
Klytemnästras Erinnerung an ferne Zeiten.
30.
31.
Klytemnästra, als sie noch Mutter war. (vgl. 15b)
(mit 15b)
32.
33.
Die Talismane.
34.
35a
35b
35c
Orest der Rächer.
36.
36a

37.
38.
39.
39a.
etc.
39b.
40I.
40II.
„Lichter!"
Der Chrysothemis Jammerruf.
41.
42.
Die Kreaturen des Aegisth.
Die auferlegte Tat.
43.
43a.
44.
Chrysothemis' jungfräuliche Kraft.
45a.
45b.
45c.
Hochgesang auf die Tat.
45d.
ELEKTRA.
Von jetzt an will ich dei-ne Schwe - ster sein so wie ich nie - mals dei-ne Schwe-ster war!
46.
46a.
46b.
47.
48a.
48b.
48c.
48d.

Elektra gräbt das Beil aus.
49a
etc.
49b
49c
Der Bote des Unglücks.
50.
50b
51.
Totenklage.
52.
52a
52b
52c
bleibt liegen
52d
bleibt liegen
53a
53b
53c
54.
Orest lebt.
55.
56a
dazu 41 u. 50!
dazu 15
56b
und
57a
57b
O - rest!
O - rest!
58.

58a.
58b.
cresc.
58c.
etc.
Die entschwundene Schönheit der Agamemnonstochter.
59.
Orest Schauder.
60.
61a.
61b.
62.
62a.
Die Seligkeit der sühnenden Tat.
63.
Der Pfleger.
64.
Elektra wartet.
65.
col 8
etc.
Elektras Heuchelei.
65a.
66.
66a.
67.
67a.
67b.
dich stör-te
will nun end-lich ler-nen
68.
69.
Triumphtanz.
70.
71.
etc.
71a.
71b.
col 8
8 bassa
etc.

72.

73. „Wir sind die Vollbringenden."

ROSENKAVALIER.

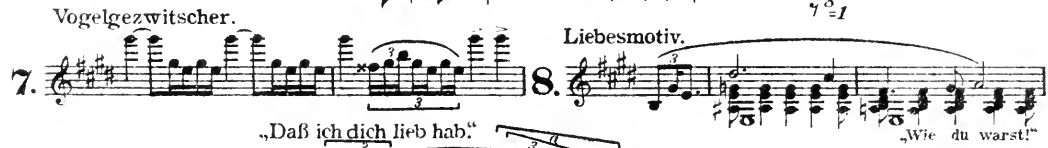
1. OKTAVIAN I. DIE MARSCHALLIN I.

1a.



2. Der junge Geliebte.

3.

4. DIE MARSCHALLIN II.

5.

6. Liebesmotiv.

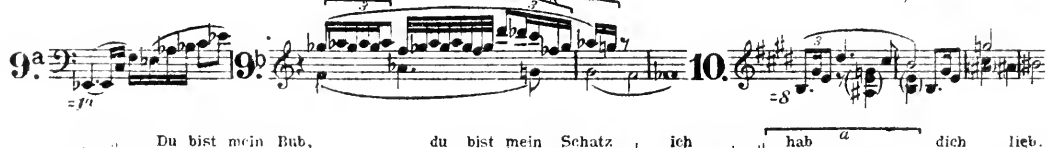
Vogelgezwitscher.

7.

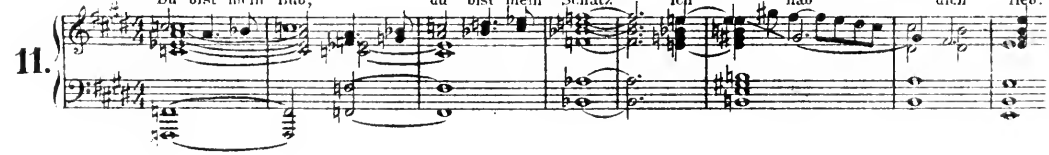


8. Liebesmotiv.

„Daß ich dich lieb hab."

9a.

9b.

10.

11.

Lärm und klingeln.

Der kleine Neger.

12.

13.

Picc.

Fl.Ob.

14.

15.

Das Frühstück.

16.

Zärtlichkeit.

17.

Ok- ta- vian!

Bi- chette!

Der Feldmarschall.

18.

18a.

Lärm im Vorgemach.

19.

20.

vgl. 23

21.

Das möcht ich sehn, ob ei-ner sich da vor - ü-ber traut wenn ich hier steh!

Ich bin kein na-po-li-tan-scher Gene-ral!

Im Baß fis-e

22.

Quin - quin es ist ein Be - such.

rit.

dim.

23.

24.

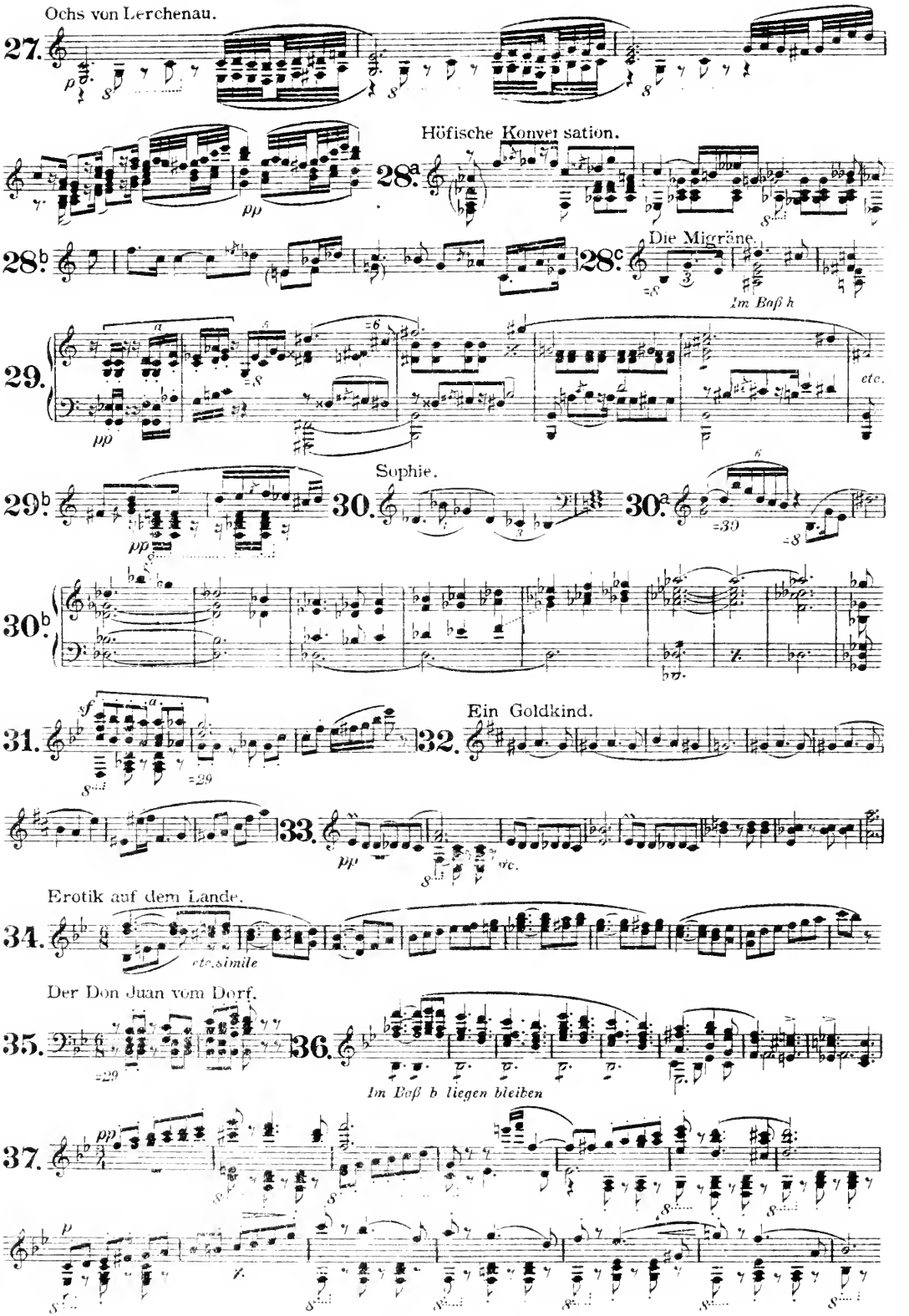
25.

und ich hab kei-ne Ah-nung, was drin gestan-den ist,

dar-an ist Er al - lein schul-dig. Quin quin!

Quinquin als Mariandl.

26.

etc.

Ochs von Lerchenau.
27.
Höfische Konversation.
28.a
28.b
Die Migräne.
28.c
Im Baß h
29.
etc.
29.b
Sophie.
30.
30.a
30.b
Ein Goldkind.
31.
32.
33.
etc.
Erotik auf dem Lande.
34.
etc. simile
Der Don Juan vom Dorf.
35.
36.
Im Baß b liegen bleiben
37.

Das Lever.

38.

39. Drei arme adelige Waisen.

Die Marchande de Mode.

40.

Der Tierhändler.

41. Papageien hätt ich da!

Hun - derln so klein!

Die Marschallin grüßt.

42.

Die Italiener.

43.

Der Friseur.

44.

Der Flötist 1.

45a.

45b.

Der Tenor.

46. Im

Baß des-ges-as

Im Baß des

Die Lerchenauer Livree.

47.

Verlobung und Morgengabe.

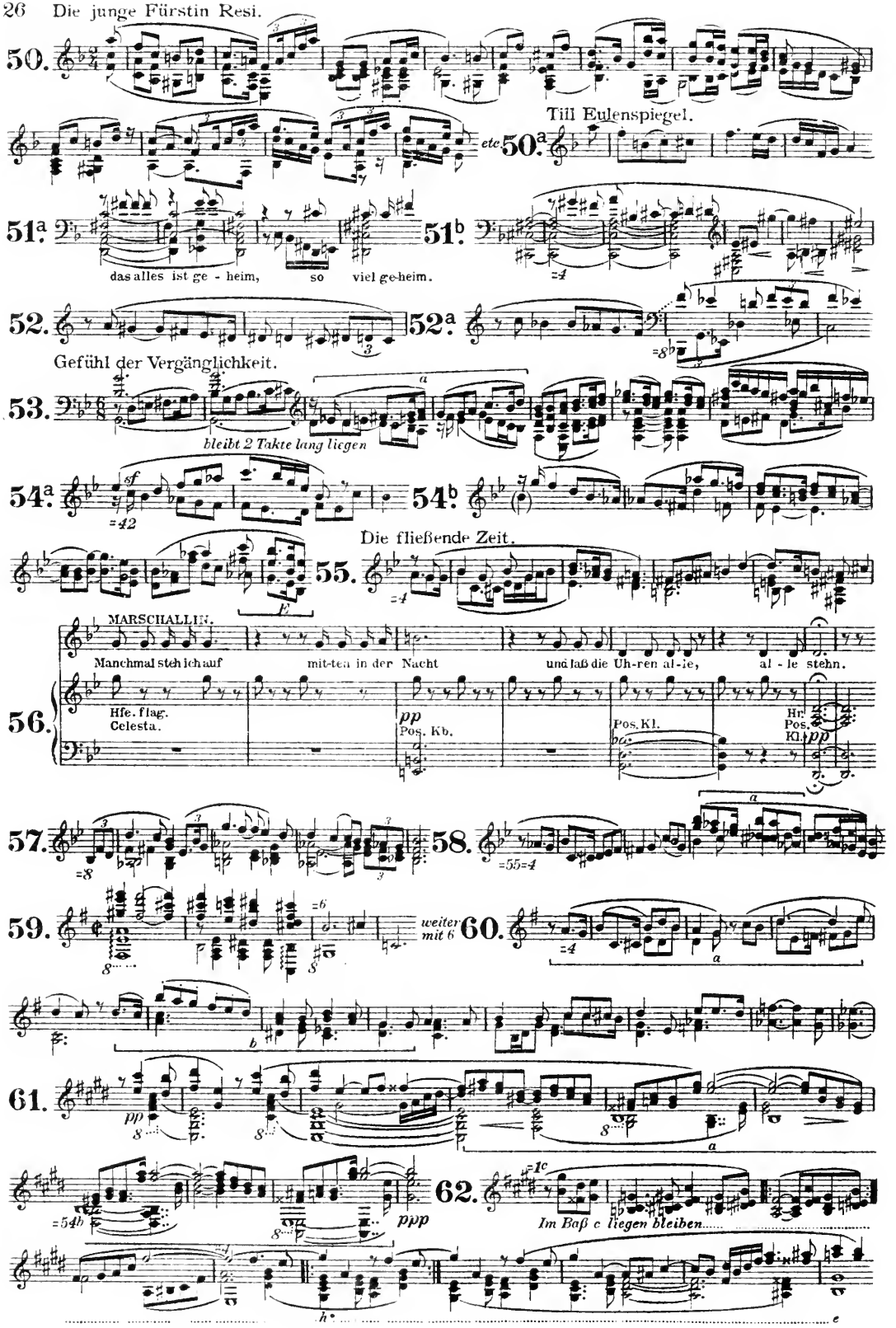
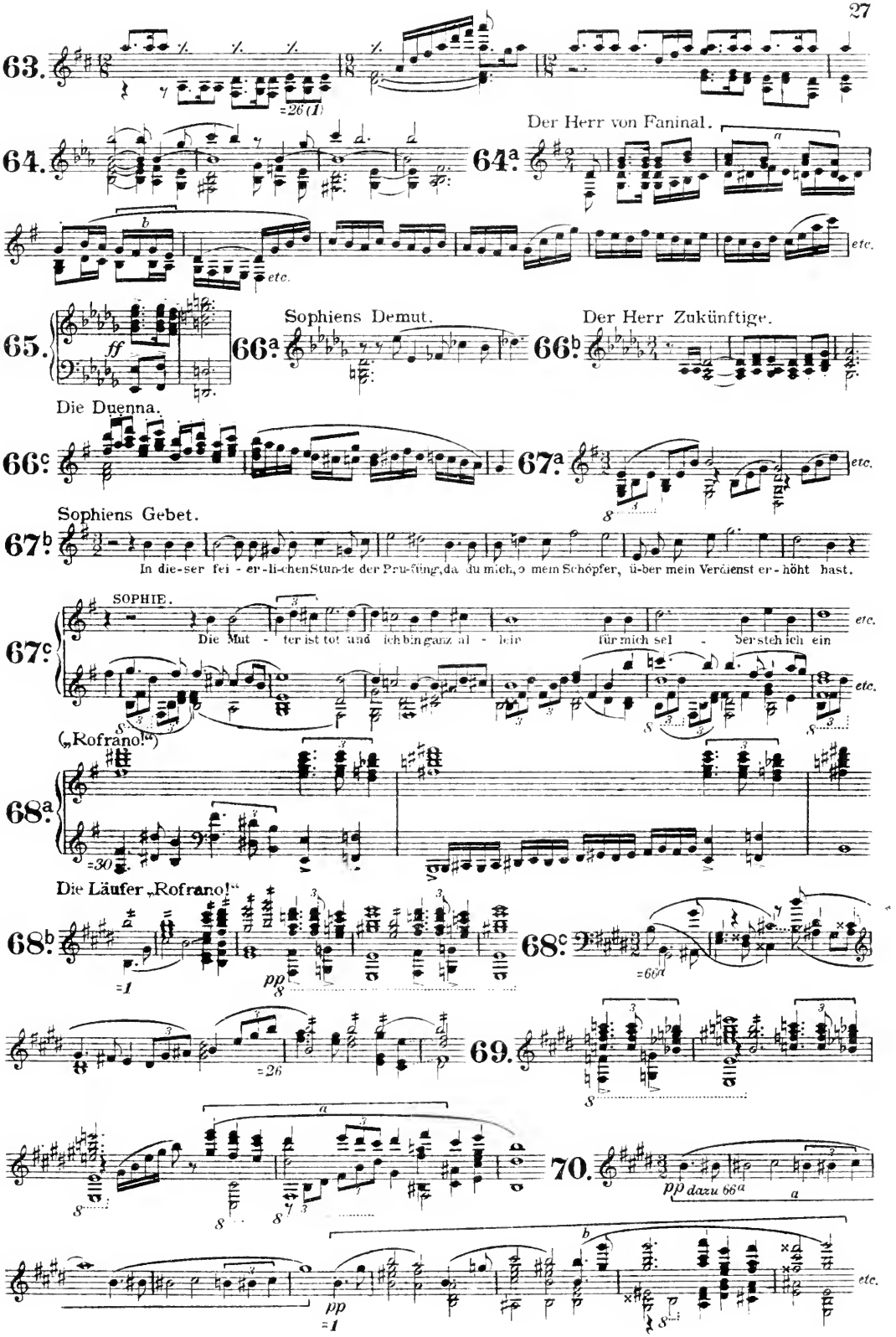
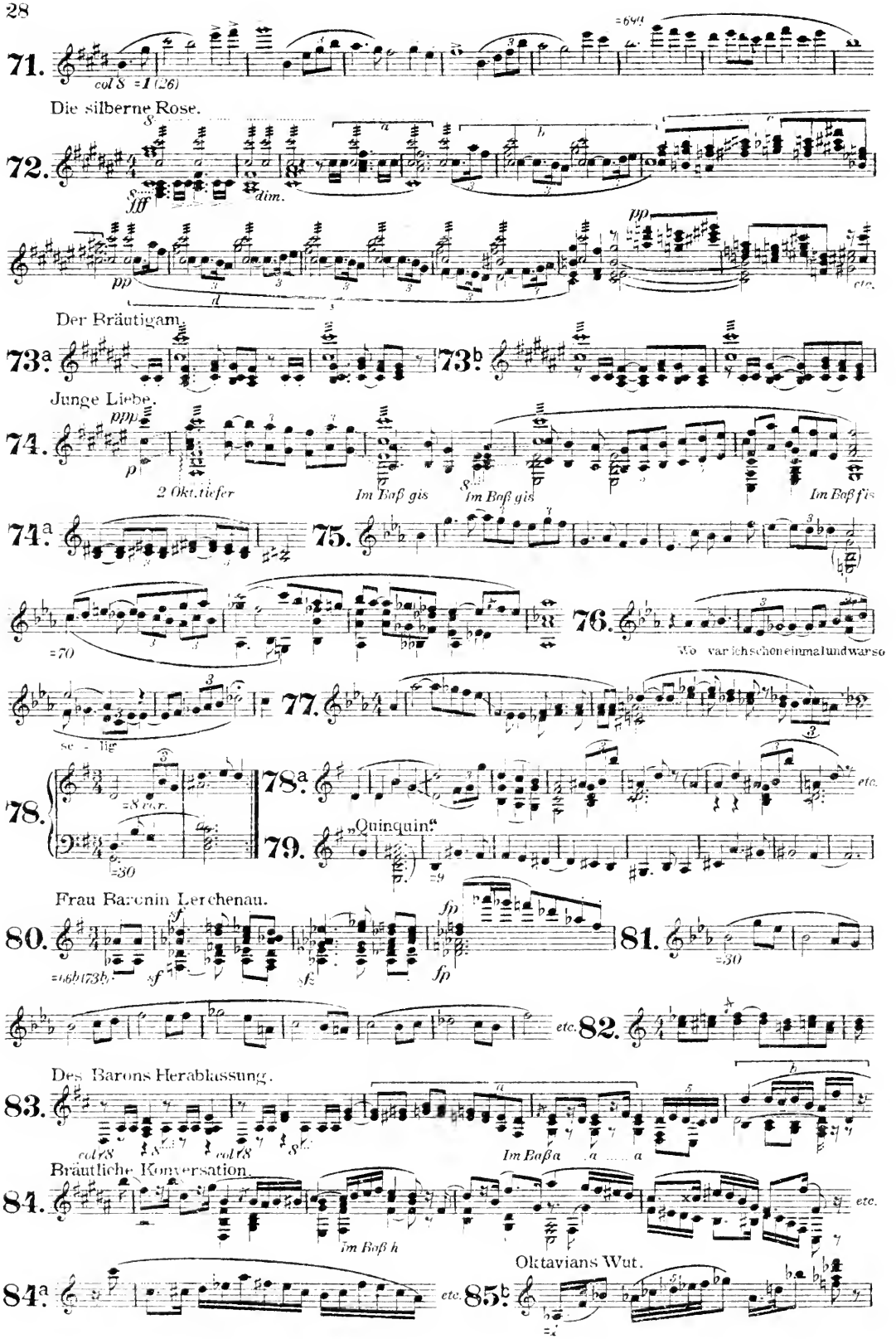
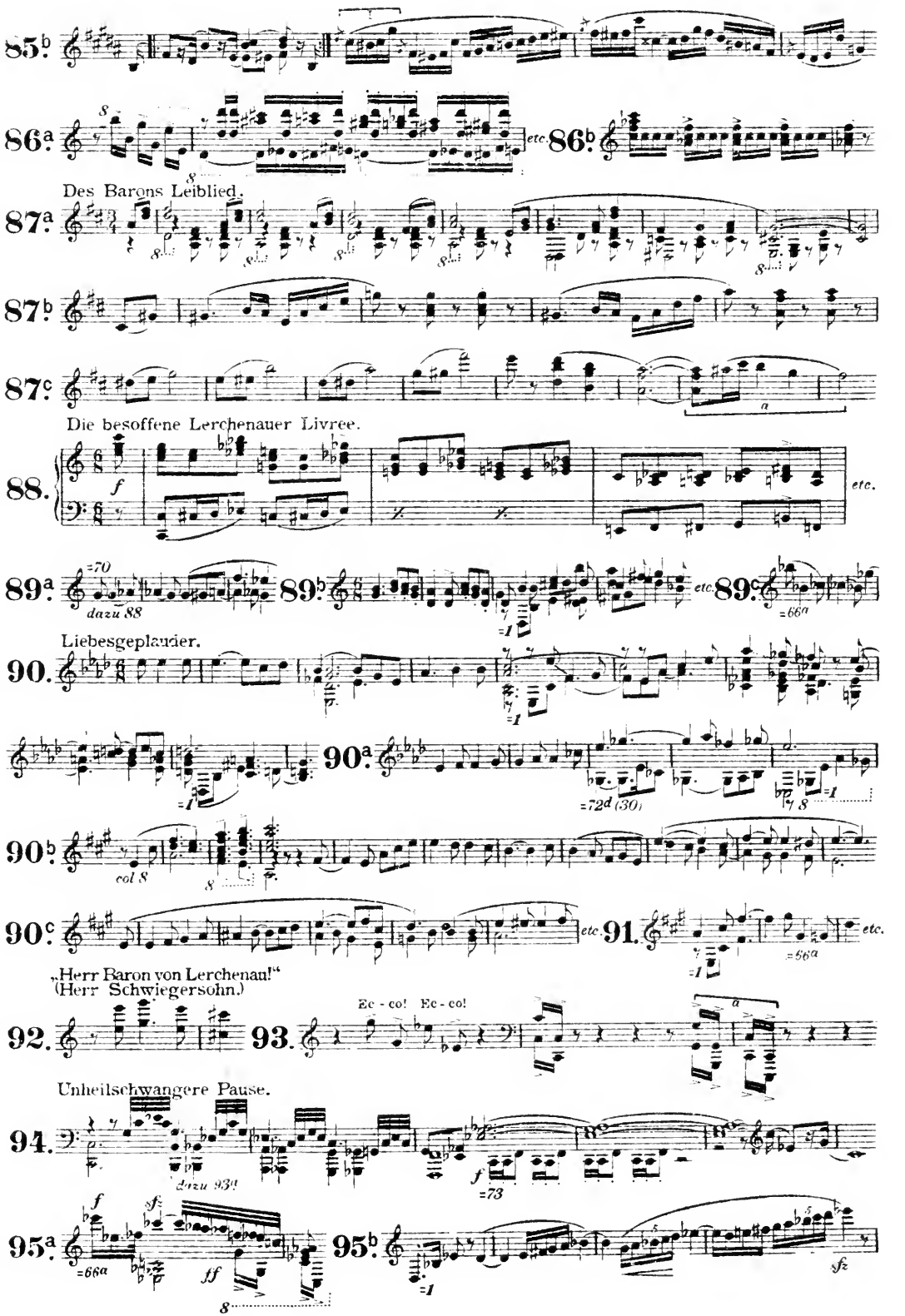
48a.

48b.

Gesang und notarielle Verhandlung.

48c.

Die Italiener.

49. Je - de Sr.t die Da-me sie tut, je-den Wagen die Da - me steigt, je-den Brief die Da-me bekommt wir sind da.

50.
etc
Till Eulenspiegel.
50a.
51a.
das alles ist ge - heim,
so
viel ge-heim.
51b.
52.
52a.
Gefühl der Vergänglichkeit.
53.
bleibt 2 Takte lang liegen
54a.
54b.
Die fließende Zeit.
55.
MARSCHALLIN.
Manchmal steh ich auf
mit-ten in der Nacht
und laß die Uh-ren al-le,
al - le stehn.
56.
Hfe. flag.
Celesta.
Pos. Kb.
Pos. Kl.
Hr.
Pos.
Kl.
57.
58.
59.
weiter mit 6
60.
61.
62.
Im Baß c liegen bleiben

63.
=26 (1)
64.
64a.
Der Herr von Faninal.
etc.
65.
ff
66a.
Sophiens Demut.
66b.
Der Herr Zukünftige.
Die Duenna.
66c.
67a.
etc.
Sophiens Gebet.
67b.
In die-ser fei - er-lichen Stun-de der Prü-fung, da du mich, o mein Schöpfer, ü-ber mein Verdienst er-höht hast.
SOPHIE.
67c.
Die Mut - ter ist tot und ich bin ganz al - lein für mich sel - ber steh ich ein
etc.
(„Rofrano!“)
68a.
=30
Die Läufer „Rofrano!“
68b.
=1
pp
68c.
=66a
=26
69.
70.
pp dazu 66a
pp
=1

71.
col 8 =1 (26)
=69
Die silberne Rose.
72.
fff
dim.
pp
etc.
Der Bräutigam.
73a
73b
Junge Liebe.
74.
ppp
p
2 Okt. tiefer
Im Baß gis
Im Baß gis
Im Baß fis
74a
75.
=70
76.
Wo war ich schon einmal und war so
se - lig
77.
78.
=8 cresc.
=30
78a
etc.
79.
„Quinquin"
=9
Frau Baronin Lerchenau.
80.
=66 (73)
sf
sf
sf
fp
fp
81.
=30
etc.
82.
Des Barons Herablassung.
83.
col 8
col 8
Im Baß a
Bräutliche Konversation.
84.
etc.
Im Baß h
Oktavians Wut.
84a
etc.
85b
=4

85b.
86a.
etc.
86b.
Des Barons Leiblied.
87a.
87b.
87c.
Die besoffene Lerchenauer Livree.
88.
etc.
89a.
dazu 88
89b.
etc.
89c.
Liebesgeplauder.
90.
90a.
90b.
col 8
90c.
etc.
91.
„Herr Baron von Lerchenau!"
(Herr Schwiegersohn.)
92.
93.
Ec - co! Ec - co!
Unheilschwangere Pause.
94.
dazu 93!
95a.
95b.

Mordgeschrei.

96a.

96b.

Wütende Verbeugung Faninals.

97.

Herablassung.

98.

99.

So ei-nen Herrn, so ei-nen Herrn!

Geht alles am Schnürl.

100.

weiter mit 98b.

101.

Wenn ich dich erwisch, du liegst un-term Tisch, wart dich richt ich zu, wäl - li - scher Fi - lou!

weiter mit 100.

102.

etc.

Das Lerchenauer Glück.

103.

Sie wart'auf Antwort.

104.

Ich hab halt schon einmal ein lerchenauisch Glück.

105.

etc.

Fugato.

106.

etc.

107.

etc

108.

Wirtshausmusik.

109a.

etc.

Ochs und Mariandl.

109b.

dazu 108

Der Vorstadtwirt.

110.

Walzer I.

111.

II.

111a.

Walzer III.

111b.

IV.

111c.

Nein, nein, ich trink' kein Wein.

112.

Behagen im Extrazimmer.

113.

Zärtliche Stimmung.

114.

weiter mit 113.

Mandel oder Weibel?

115.

dazu 94

Unheimliche Erscheinungen.

116.

117.

118a.

118b.

etc.

=117

Katzenjammer I.

119.

II.

120.

etc.

Bedrängnis. („Er ist mein Mann!")

121c.

121b.

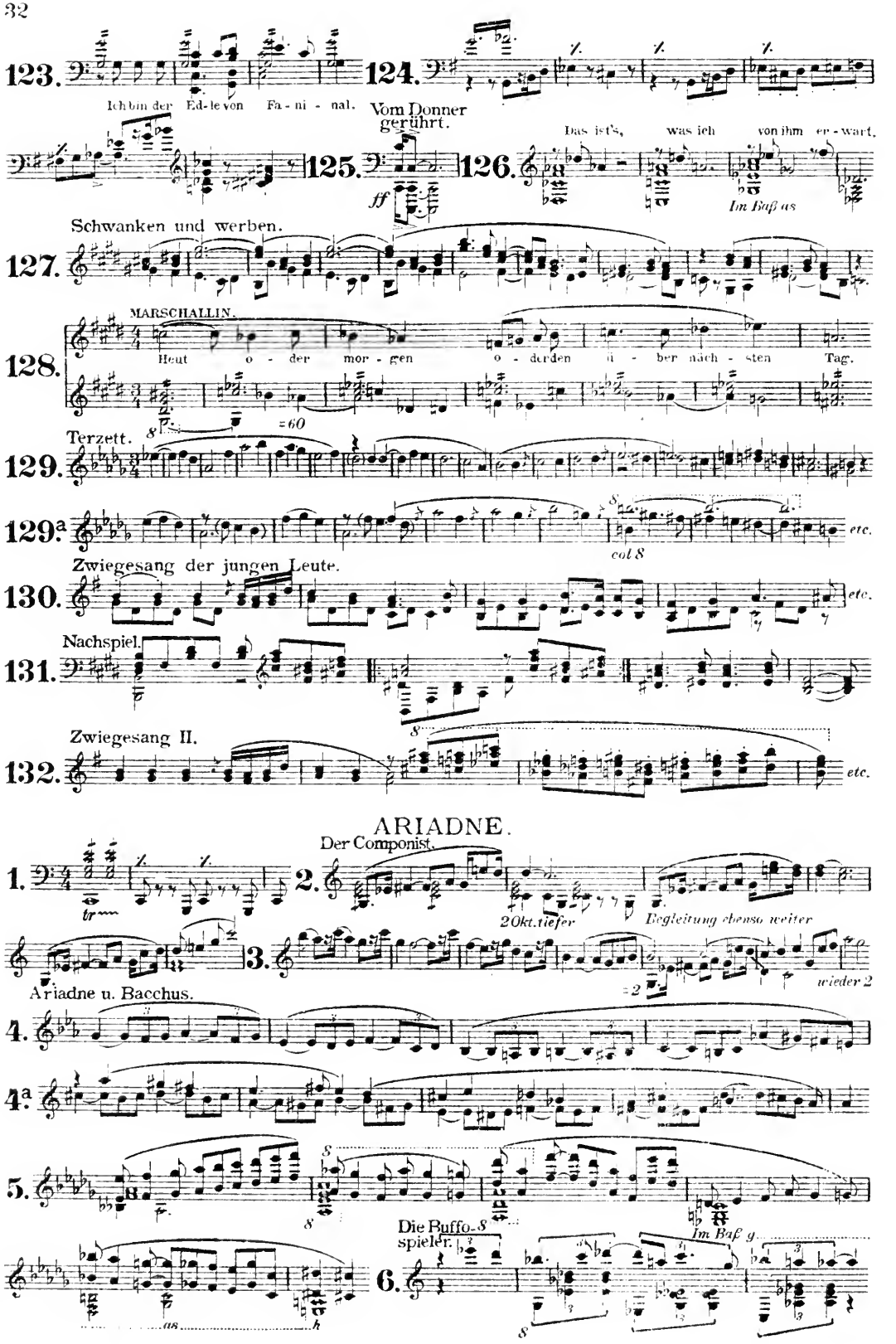
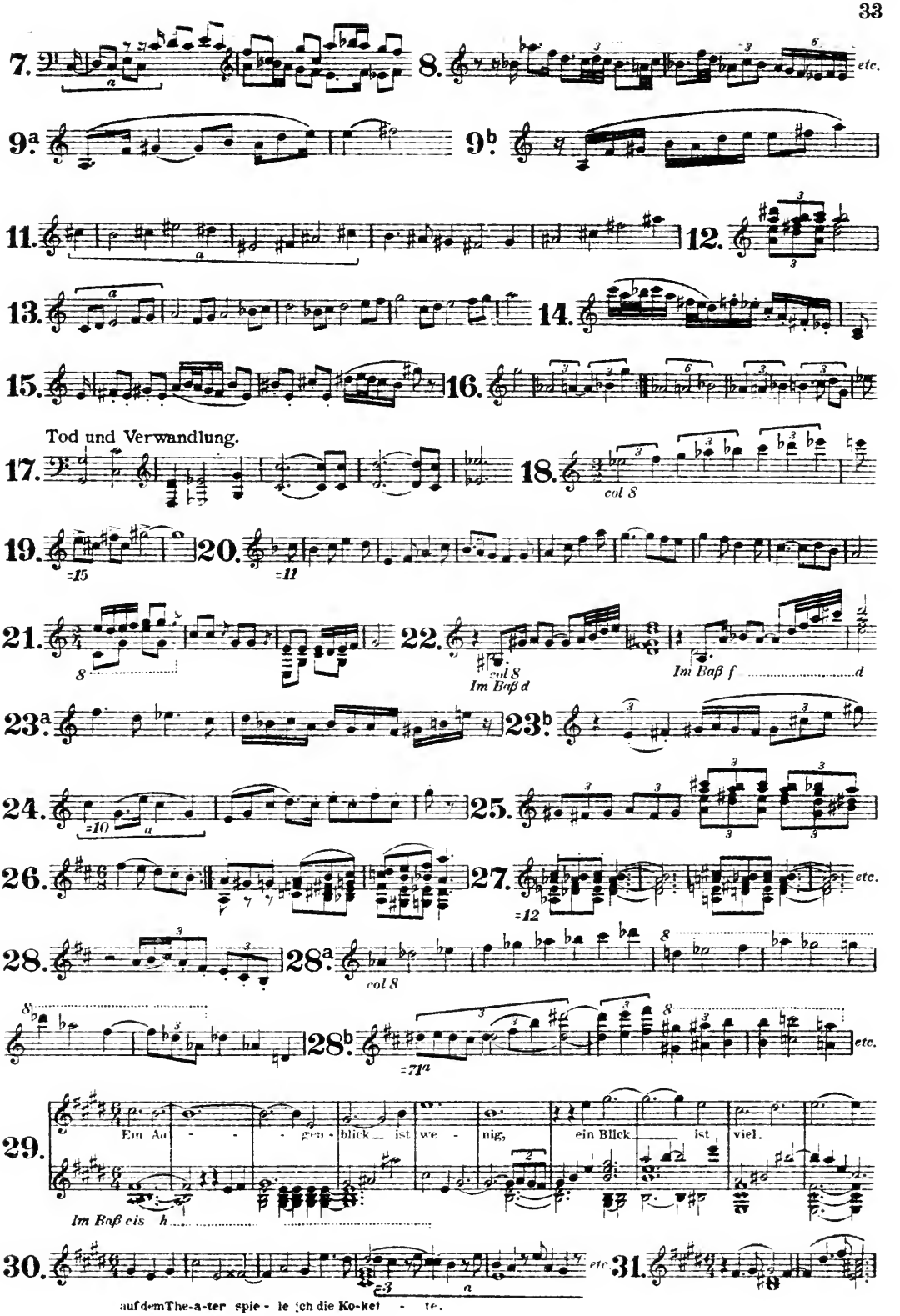
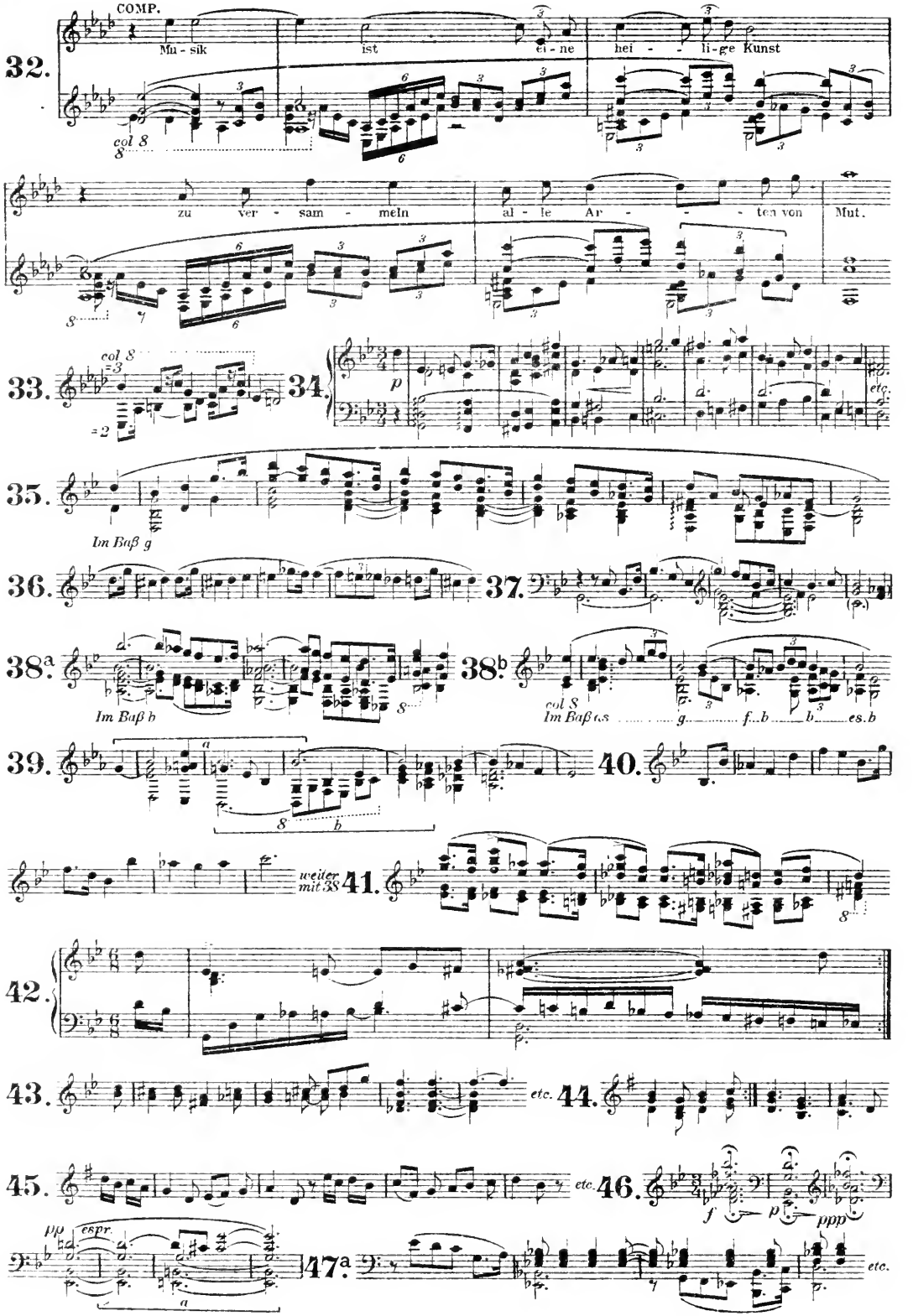
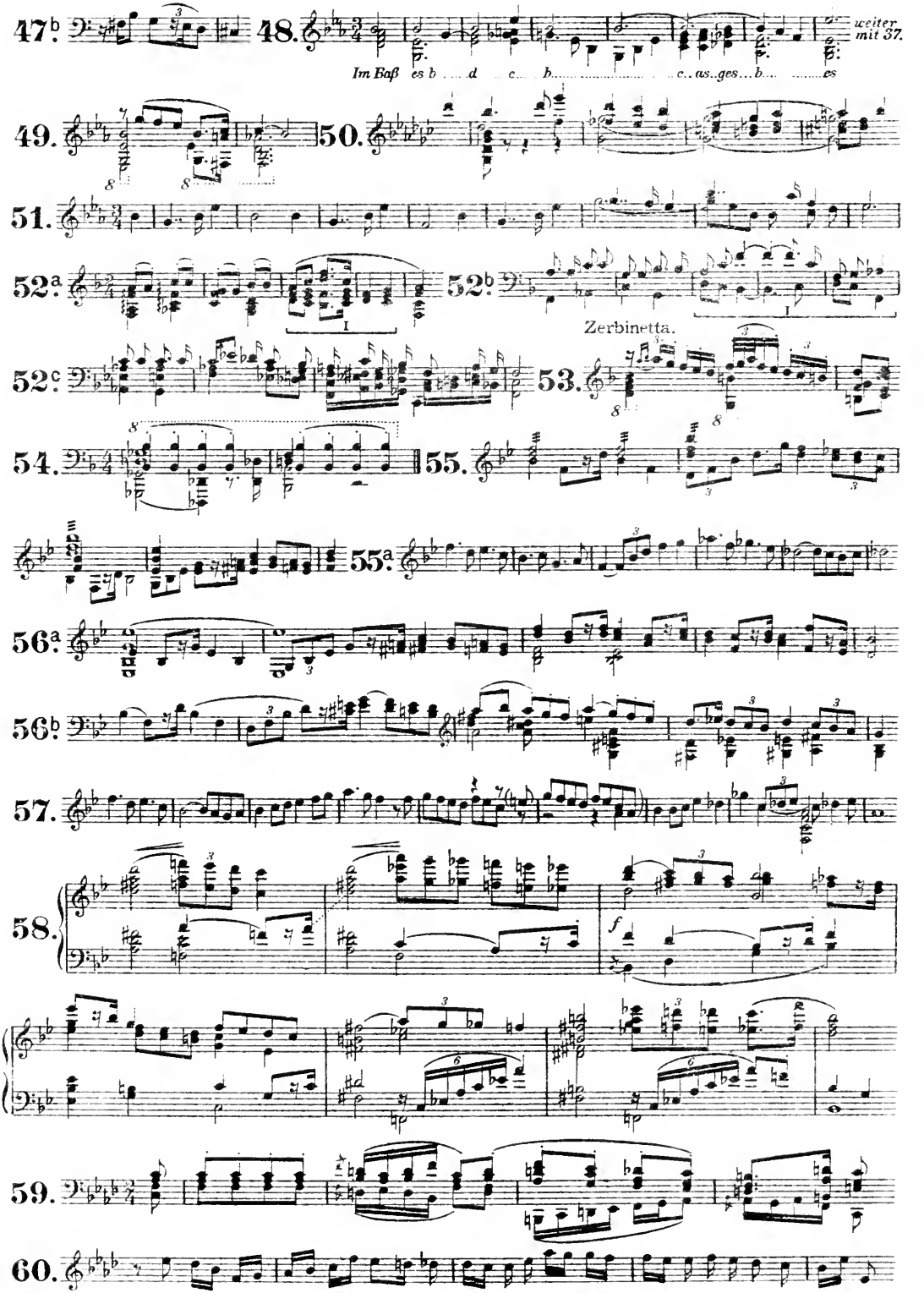
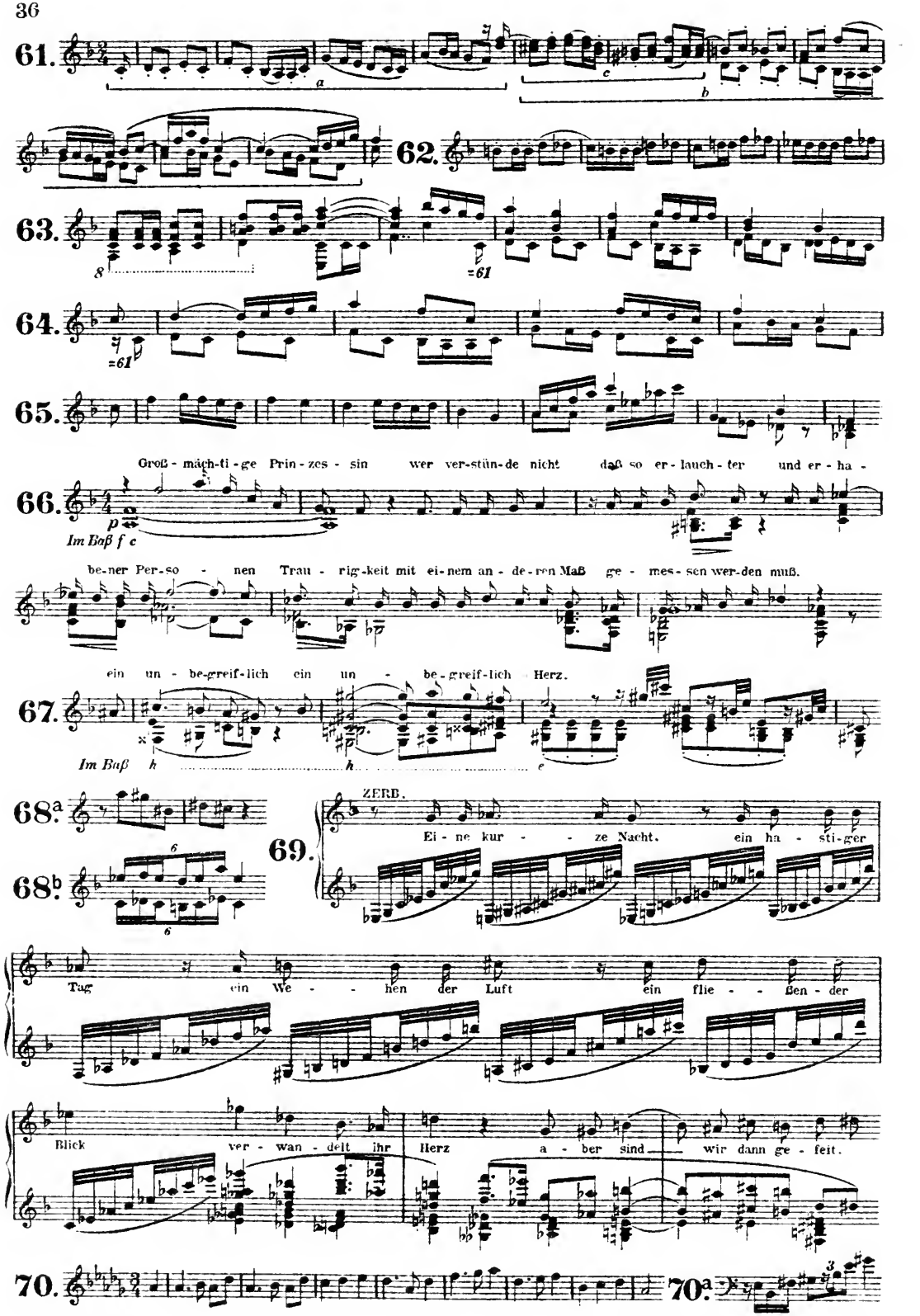
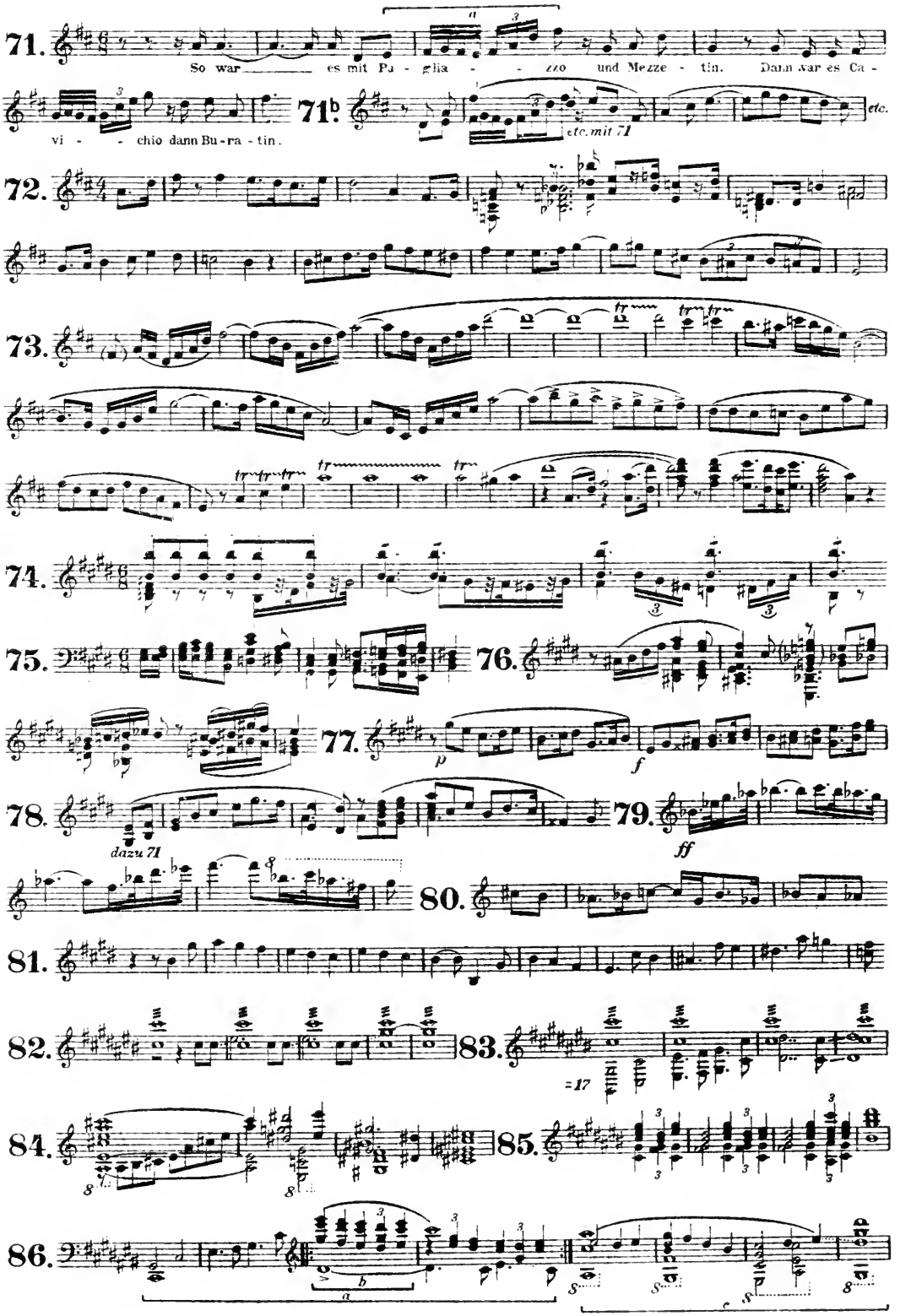
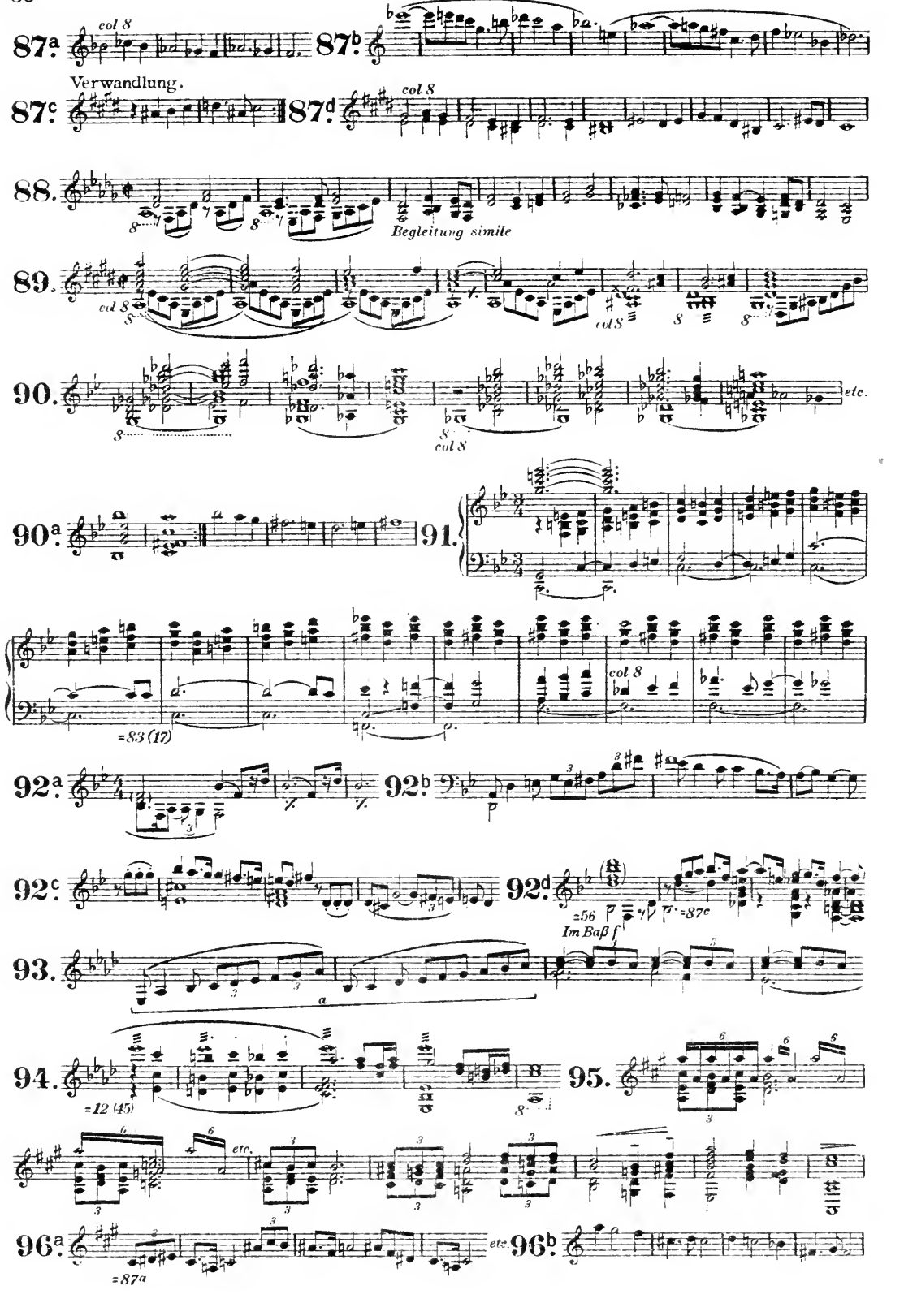
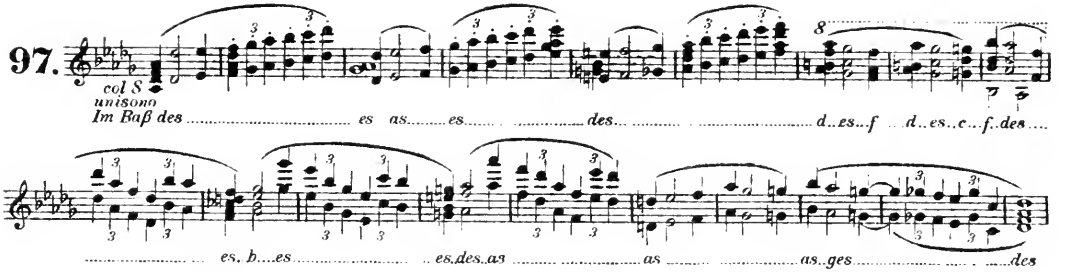
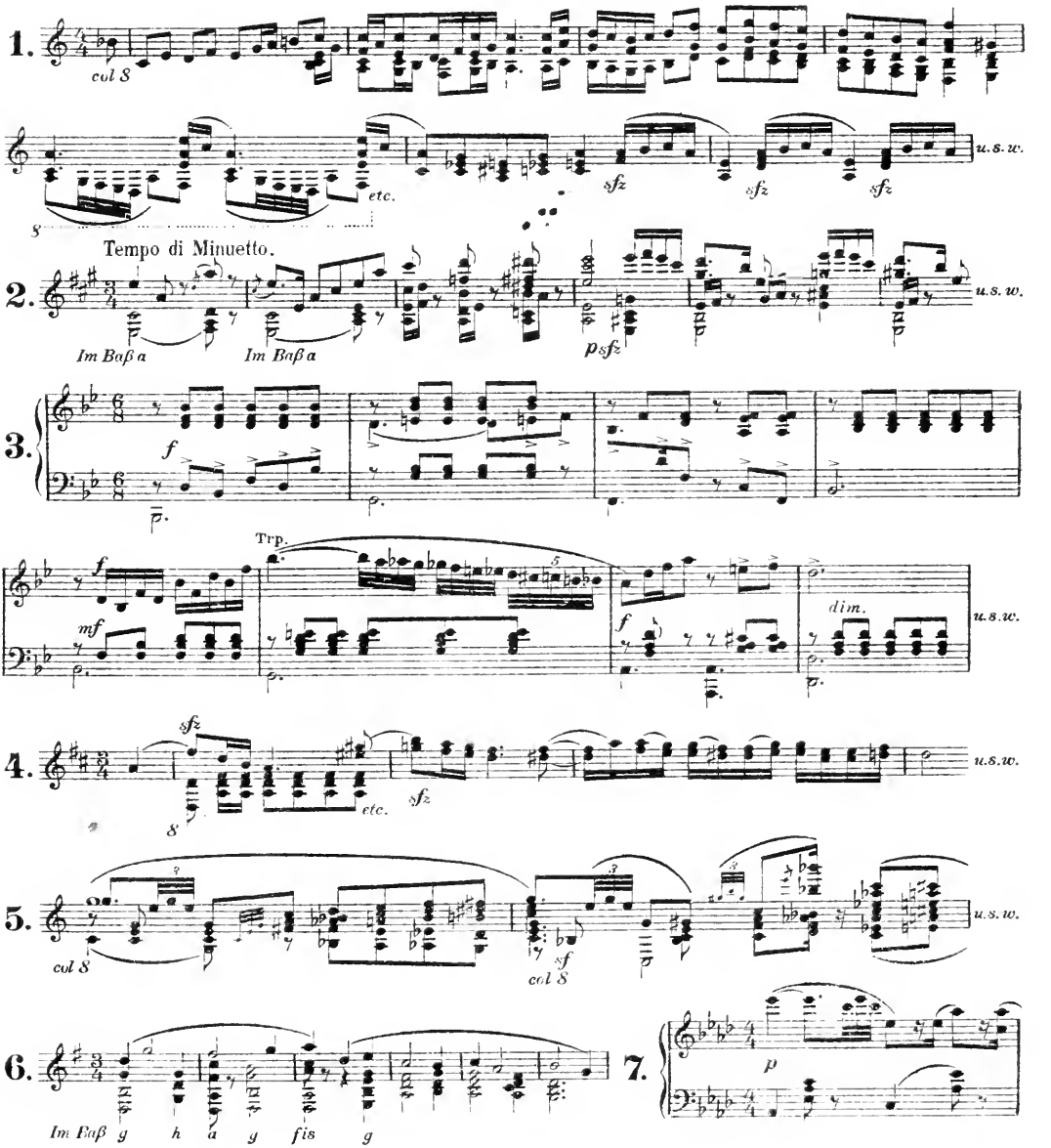
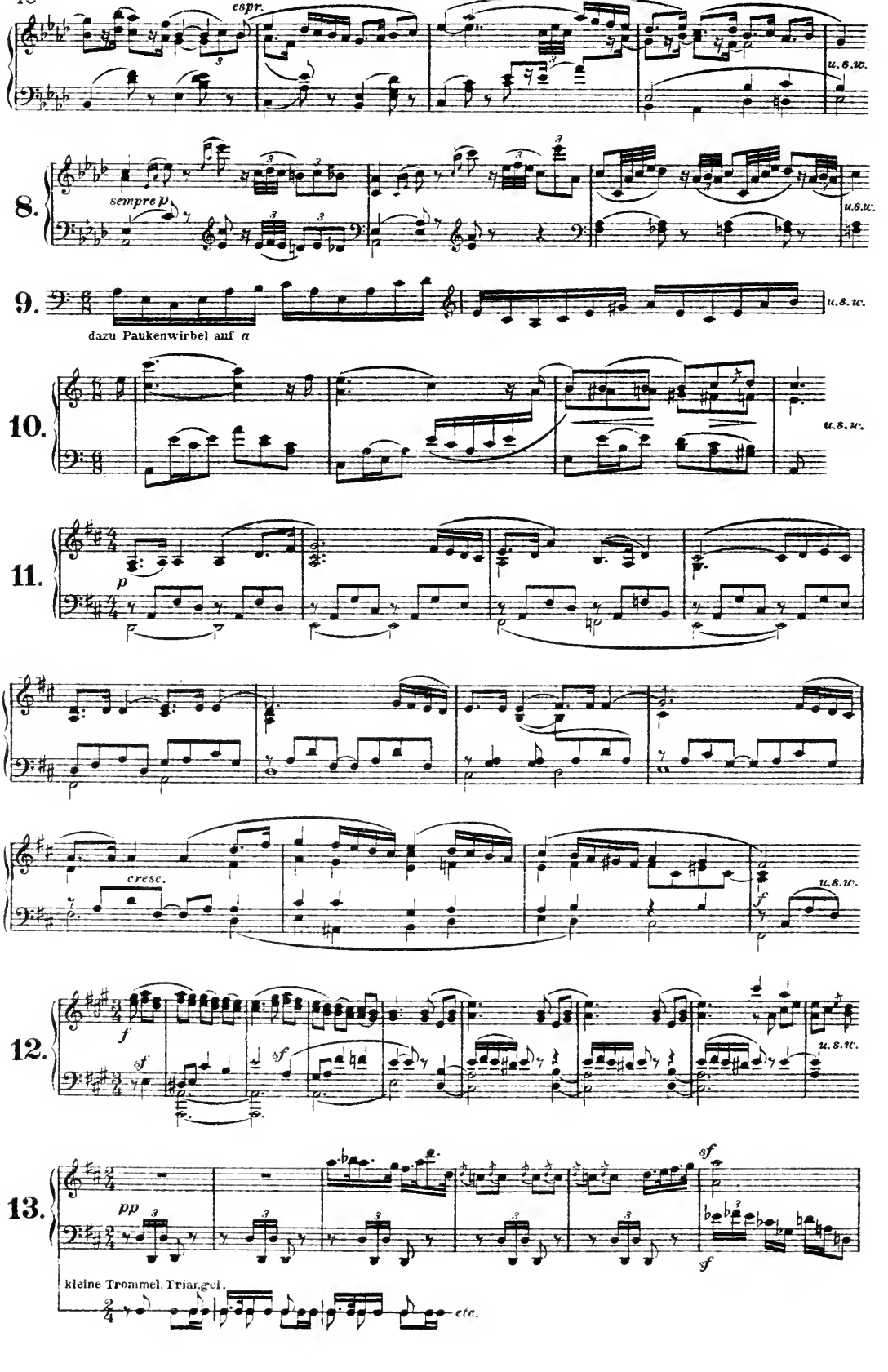
=84

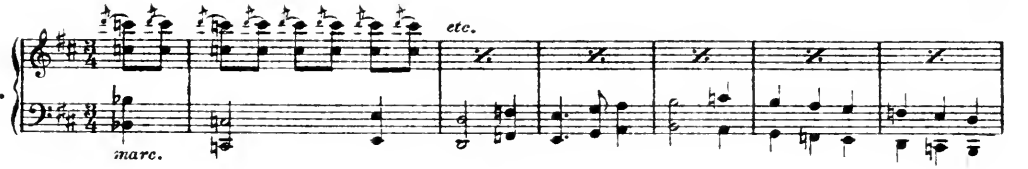
121a

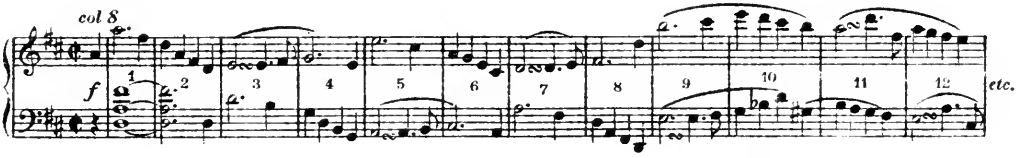
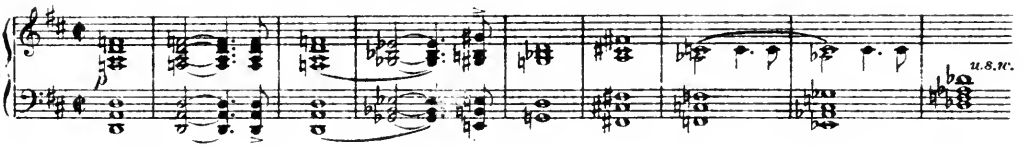
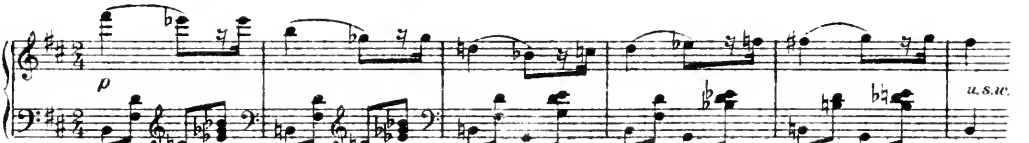
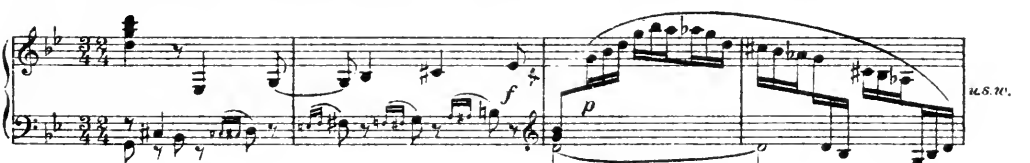
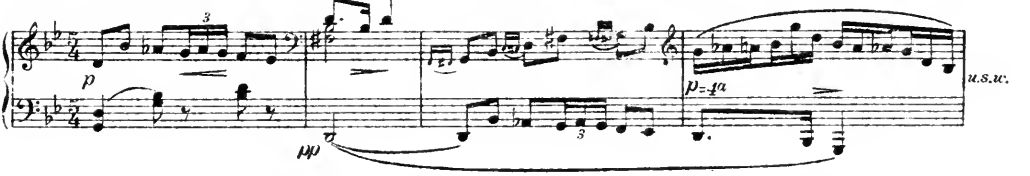
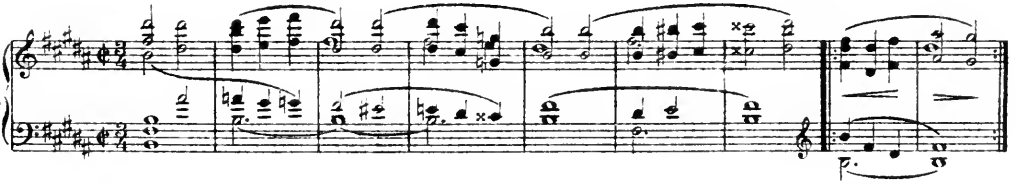
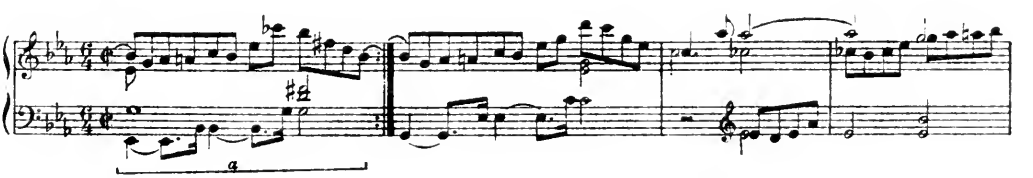
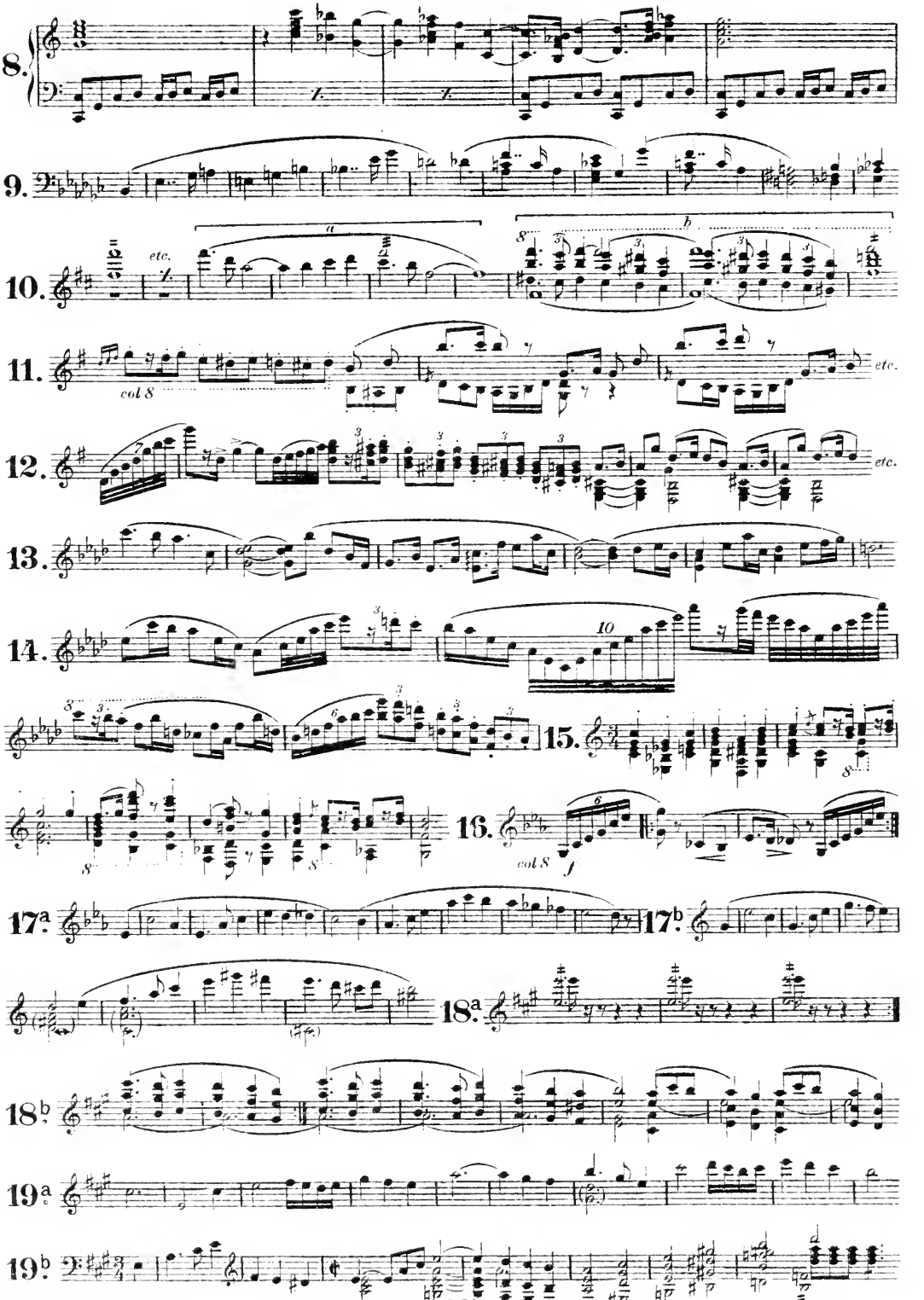
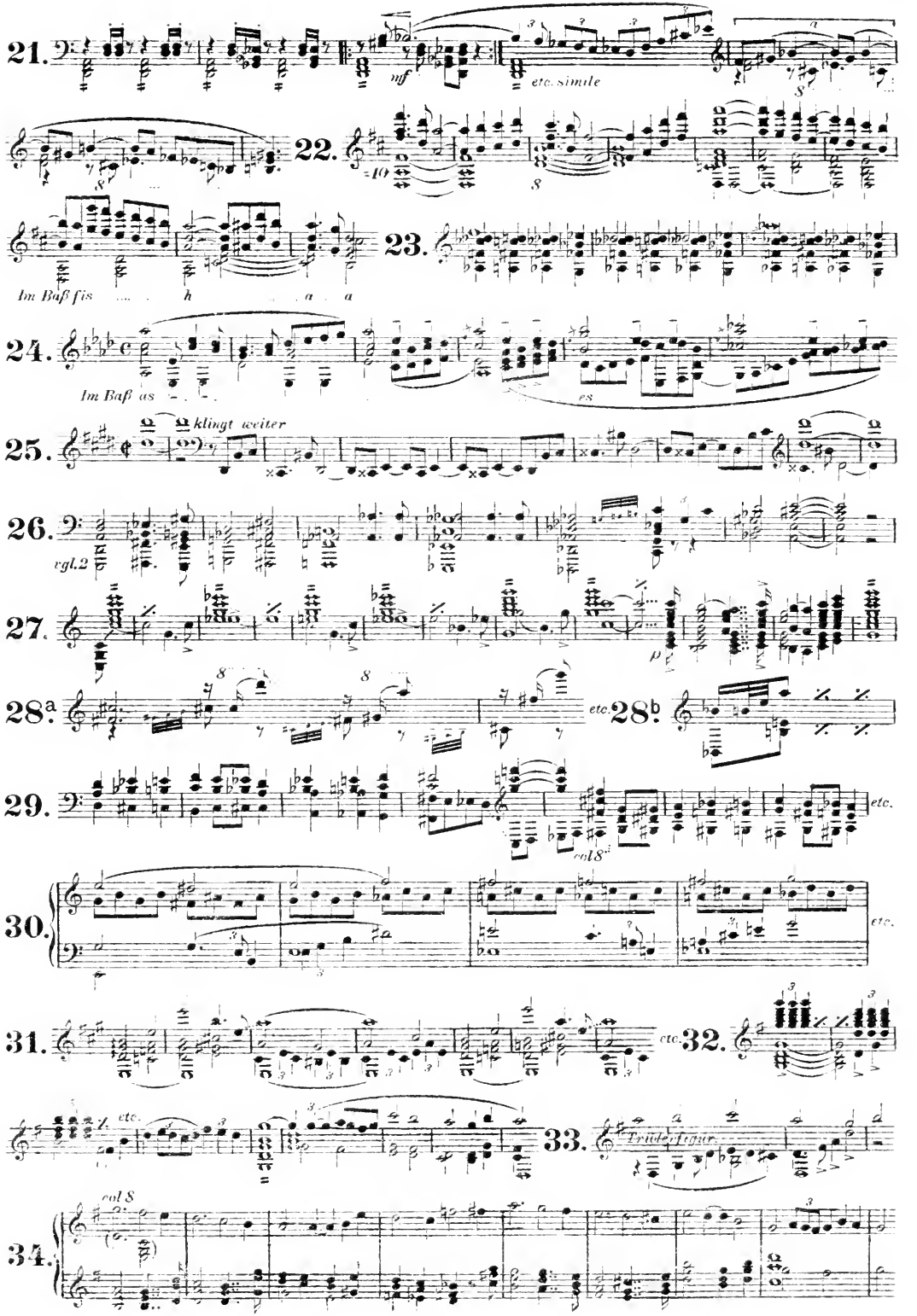
Der Herr Kommissarius.

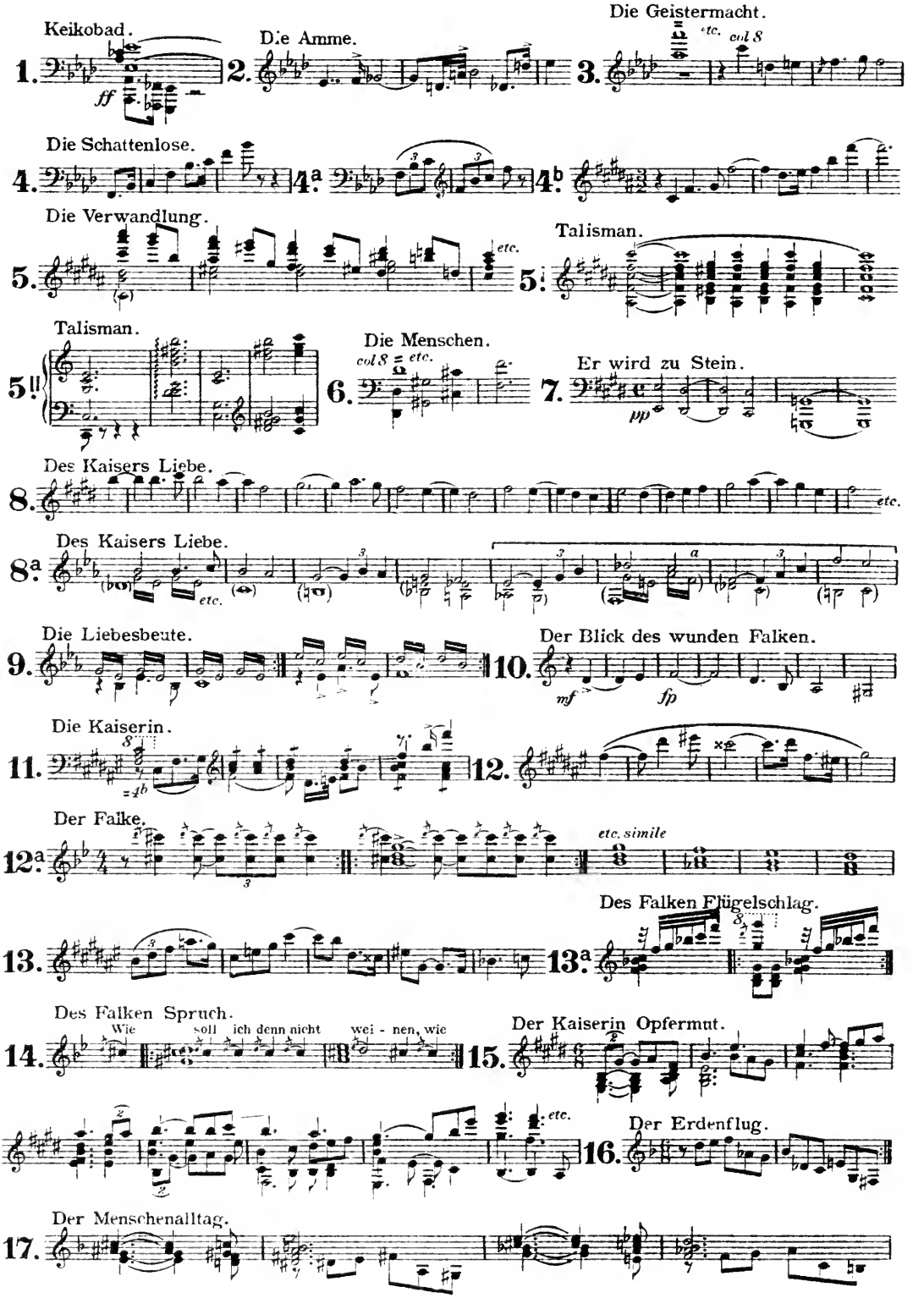
121.

Schmeiß Er hinaus das Trau-er-pferd.

122.

123.
Ich bin der Ed-le von Fa-ni-nal.
124.
125.
Vom Donner gerührt.
ff
126.
Das ist's, was ich von ihm er-wart.
Im Baß as
Schwanken und werben.
127.
MARSCHALLIN.
128.
Heut o-der mor-gen o-derden ü-ber nach-sten Tag.
=60
Terzett.
129.
129a
col 8
etc.
Zwiegesang der jungen Leute.
130.
etc.
Nachspiel.
131.
Zwiegesang II.
132.
etc.
ARIADNE.
Der Componist.
1.
2.
20kt.tiefer
Begleitung ebenso weiter
3.
wieder 2
Ariadne u. Bacchus.
4.
4a
5.
Die Buffo-spieler.
6.
Im Baß g.

7.
8.
etc.
9a
9b
11.
12.
13.
14.
15.
16.
Tod und Verwandlung.
17.
18.
col 8
19.
=15
20.
=11
21.
22.
col 8
Im Baß d
Im Baß f
23a
23b
24.
=10
25.
26.
27.
=12
etc.
28.
28a
col 8
28b
=71a
etc.
29.
Ein Au - - - gen - blick ist we - nig, ein Blick ist viel.
Im Baß cis h
30.
etc
31.
auf dem The-a-ter spie - le ich die Ko-ket - te.

32.
COMP.
Mu - sik
ist
ei - ne
hei - - li-ge Kunst
zu ver - sam - meln
al - le Ar - - - ten von Mut.
33.
34.
35.
Im Baß g
36.
37.
38a
Im Baß b
38b
Im Baß es
39.
40.
weiter mit 38
41.
42.
43.
etc.
44.
45.
etc.
46.
47a
etc.

47b
48.
Im Baß es b d c b c as ges b es
weiter mit 37.
49.
50.
51.
52a
52b
Zerbinetta.
52c
53.
54.
55.
55a
56a
56b
57.
58.
f
59.
60.

61.
62.
63.
64.
65.
Groß - mäch-ti-ge Prin-zes-sin wer ver-stün-de nicht daß so er-lauch-ter und er-ha -
66.
Im Baß f c
be-ner Per-so - nen Trau - rig-keit mit ei-nem an-de-ren Maß ge - mes-sen wer-den muß.
ein un - be-greif-lich ein un - be-greif-lich Herz.
67.
Im Baß h h e
68a.
68b.
69.
ZERB.
Ei - ne kur - - ze Nacht. ein ha - sti-ger
Tag ein We - - hen der Luft ein flie - - ßen-der
Blick ver - wan - delt ihr Herz a - ber sind wir dann ge - feit.
70.
70a.

71.
So war es mit Pa - glia - - - zzo und Mezze - tin. Dann war es Ca -
vi - - chio dann Bu - ra - tin.
71b
etc. mit 71
etc.
72.
73.
74.
75.
76.
77.
78.
dazu 71
79.
80.
81.
82.
83.
=17
84.
85.
86.

87a
col 8
87b
Verwandlung.
87c
87d
col 8
88.
Begleitung simile
89.
col 8
col 8
90.
etc.
col 8
90a
91.
col 8
=83 (17)
92a
92b
92c
92d
=56
=87c
Im Baß f
93.
94.
=12 (45)
95.
etc.
96a
=87a
etc.
96b

BÜRGER ALS EDELMANN.

espr.
u.s.w.
8.
sempre p
u.s.w.
9.
u.s.w.
dazu Paukenwirbel auf a
10.
u.s.w.
11.
p
cresc.
u.s.w.
f
12.
f
sf
sf
u.s.w.
13.
pp
sf
sf
kleine Trommel. Triangel.
etc.

14.

JOSEPHS LEGENDE.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.
9.
10.
etc.
a
b
11.
col 8
etc.
12.
etc.
13.
14.
10
15.
16.
col 8
f
17a
17b
18a
18b
19a
19b

21.
mf
etc. simile
22.
23.
Im Baß fis h a a
24.
Im Baß as
es
25.
klingt weiter
26.
rgl. 2
27.
28a
etc.
28b
29.
col 8va
etc.
30.
etc.
31.
etc.
32.
etc.
33.
Fridolin rennt
34.
col 8

DIE FRAU OHNE SCHATTEN.

Der Kaiserin Entschluß.

18.

Menschennähe.

19.

20.

21.

Widersetzlichkeit.

22.

Baraks Alltag.

23.

Die Gewöhnlichkeit.

24.

Die Ungeborenen.

25.

Baraks Edelsinn im Gewöhnlichen.

26.

unisono

Baraks Gemüt.

27.

Baraks Kindersehnsucht.

28.

28ª.

sind ge - seg - net mit dem Se - gen der Wi - der - ruf - lich - keit

Die entflatternde Frau.

29.

Baraks Marktliedchen.

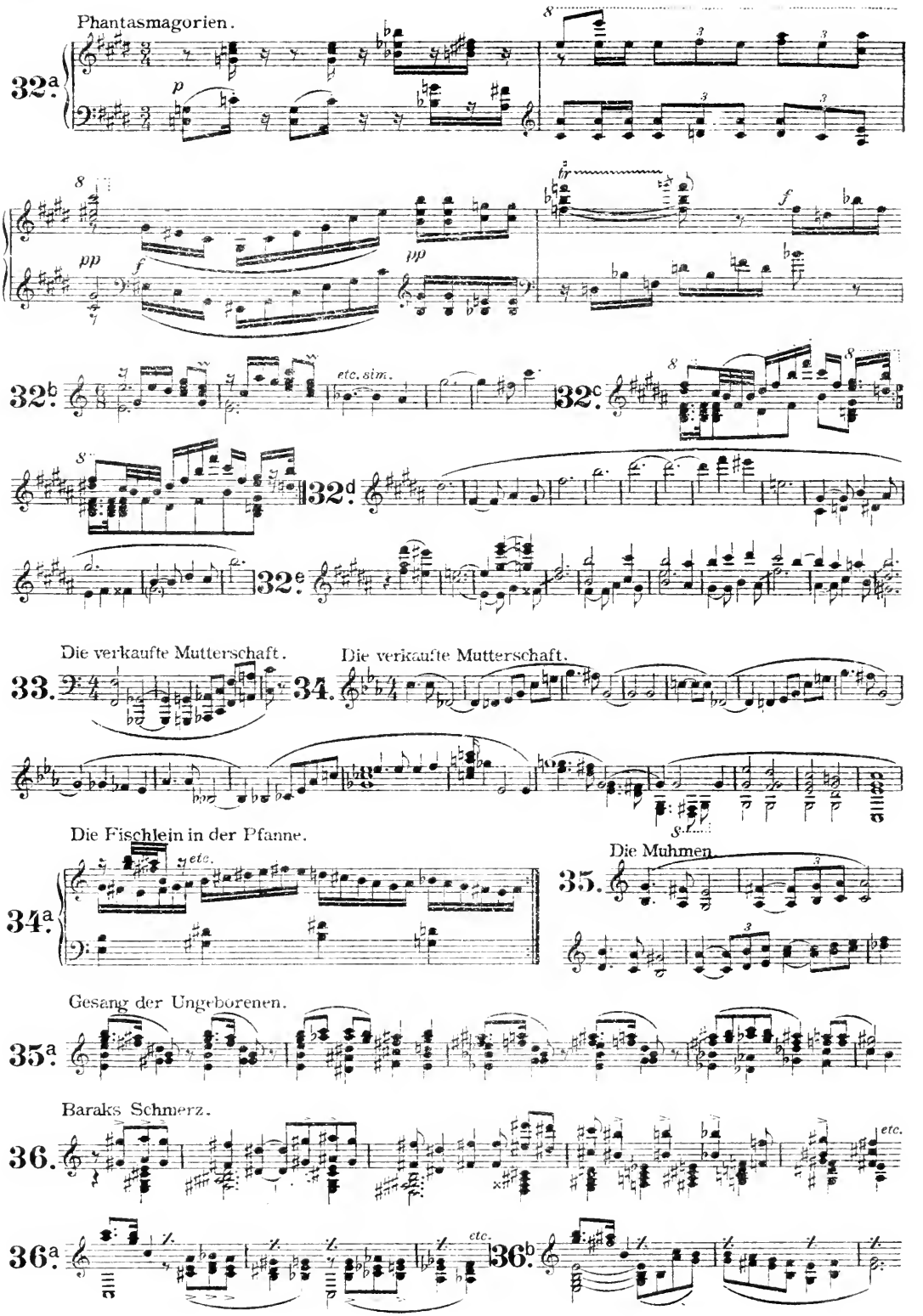
30.

Trag ich die Wa - re sel - ber zum Markt.

spar ich den E - sel, der sie mir schleppt.

Der Amme Zauberkünste.

31.

etc.

Phantasmagorien.
32a.
32b.
etc. sim.
32c.
32d.
32e.
Die verkaufte Mutterschaft.
33.
Die verkaufte Mutterschaft.
34.
Die Fischlein in der Pfanne.
34a.
etc.
Die Muhmen.
35.
Gesang der Ungeborenen.
35a.
Baraks Schmerz.
36.
etc.
36a.
etc.
36b.

Baraks Beschwichtigung.

37.

Die Wächter.

38.

Ihr Gat-ten in den Häu-sern die-ser Stadt,

lie-bet ein-an-der mehr als eu-er Le-ben und wißt nicht um eu-res Le-bens wil-len

Baraks Liebe.

39.

As bleibt liegen

39a.

col 8

39b.

39c.

Phantome.

40.

40a.

40b.

40c.

c bleibt liegen

40d.

40e.

Baraks Langmut.

41.

=39a

Im Baß a

42.

Im Baß d

cis

h c g a

Falkenflug zur Liebesbeute.

Der Falke führt den Kaiser.

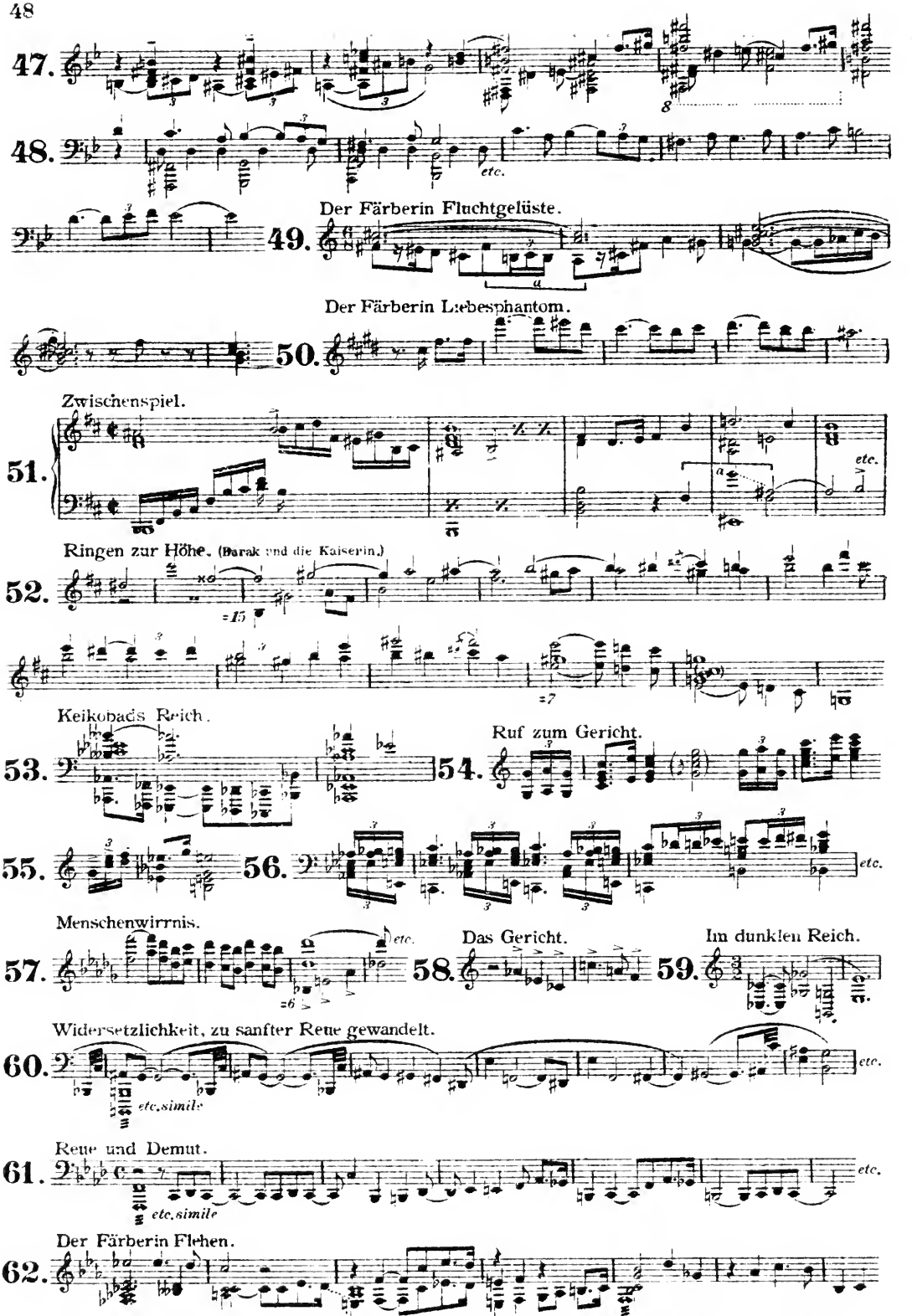
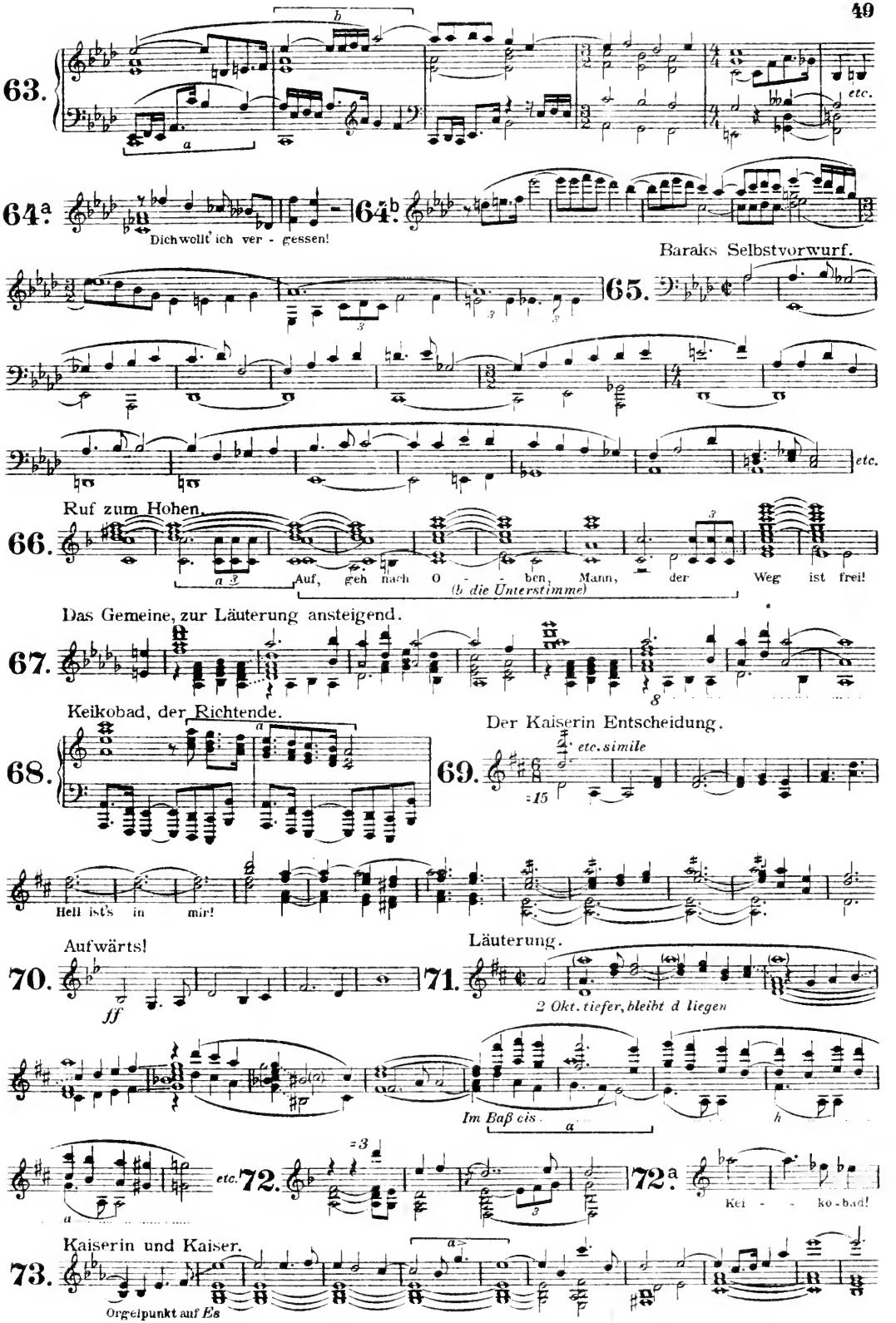
43.

44.

Des Kaisers Zweifel.

Im Diskant das Falkenthema

45.

46.

47.
48.
etc.
Der Färberin Fluchtgelüste.
49.
Der Färberin Liebesphantom.
50.
Zwischenspiel.
51.
etc.
Ringen zur Höhe. (Barak und die Kaiserin.)
52.
Keikobads Reich.
53.
Ruf zum Gericht.
54.
55.
56.
etc.
Menschenwirrnis.
57.
etc.
Das Gericht.
58.
Im dunklen Reich.
59.
Widersetzlichkeit, zu sanfter Reue gewandelt.
60.
etc.
etc. simile
Reue und Demut.
61.
etc.
etc. simile
Der Färberin Flehen.
62.
Ba - rak mein Mann!
O daß du mich hörtest, daß du mir glaubtest vor meinem To-de.

63.
etc.
64a.
Dich wollt' ich ver - gessen!
64b.
Baraks Selbstvorwurf.
65.
etc.
Ruf zum Hohen.
66.
Auf, geh nach O - ben, Mann, der Weg ist frei!
(b die Unterstimme)
Das Gemeine, zur Läuterung ansteigend.
67.
Keikobad, der Richtende.
68.
Der Kaiserin Entscheidung.
69.
etc. simile
Hell ist's in mir!
Aufwärts!
70.
ff
Läuterung.
71.
2 Okt. tiefer, bleibt d liegen
Im Baß cis
etc.
72.
72a.
Kei - - ko-bad!
Kaiserin und Kaiser.
73.
Orgelpunkt auf Es

Das Wasser des Lebens.

74. etc.

Der goldene Trank.

75. Gold - - - ner Trank Was - ser des Lebens!

Unterst. 1 Okt. höher

76. Er wird zu Stein. *(Echo!)*

77. *(Echo!)*

Der Schatten fällt.

78. *etc. simile* etc.

Des Kaisers Gesang.

79. dazu: *4, 1 und 121*

80. etc.

Die Ungeborenen singen.

81. Hört! wir wol-len sa-gen Va - ter! Hört wir wol-len Mut - - ter ru-fen!

Der Kaiser.

82. Das sind die Ungebo - - renen nun stür-zen sie ins Le - - - - ben mit mor-gen-ro-ten Flü - geln.

Die Ungeborenen.

83. Hört, wir ge-bie-ten Euch: rin-get und tra-get.

Geläuterte Liebe.

84. daß un-ser Le-benstag herr-lich uns ta - get!

85. etc.

Die errungene Mutterschaft.

86. *vgl. 34* etc.

Die Ungeborenen.

87.

Der Richtspruch.

88.

Baraks Jubel.

89. Nun will ich ju - beln, wie kei - ner ge - ju - belt, nun will ich schaf - fen, wie kei - ner ge-schafft!

Die Ungeborenen.

90. etc.

Für die Durchsicht der Notenbeispiele bin ich Herrn Bernhard Traub zu besonderem Danke verpflichtet R. Sp.